National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

Canada

UNIVERSITY OF ALBERTA

MARIO BENEDETTI Y LA NOVELA DEL EXILIO

BY

SANDRA E. SOUZA

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

MASTER OF ARTS

IN

HISPANIC LITERATURES

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

SPRING, 1994

National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-612-11376-0

Canada

UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR: Sandra Estela Souza

TITLE OF THESIS: Mario Benedetti y la novela del exilio

DEGREE: Master of Arts

YEAR THIS DEGREE GRANTED: 1994

PERMISSION IS HEREBY GRANTED TO THE UNIVERSITY OF ALBERTA LIBRARY TO REPRODUCE SINGLE COPIES OF THIS THESIS AND TO LEND OR SELL SUCH COPIES FOR PRIVATE, SCHOLARLY OR SCIENTIFIC RESEARCH PURPOSES ONLY.

THE AUTHOR RESERVES ALL OTHER PUBLICATION AND OTHER RIGHTS IN ASSOCIATION WITH THE COPYRIGHT IN THE THESIS, AND EXCEPT AS HEREINBEFORE PROVIDED NEITHER THE THESIS NOR ANY SUBSTANTIAL PORTION THEREOF MAY BE PRINTED OR OTHERWISE REPRODUCED IN ANY MATERIAL FORM WHATEVER WITHOUT THE AUTHOR'S PRIOR WRITTEN PERMISSION.

Sandra Souza

Sandra Estela Souza
10958 81 Ave. Edmonton, Alberta
T6G OS2 Canada

Date: April 20th, 1994

UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommended to the Faculty of Graduate Studies and Research for acceptance, a thesis entitled "Mario Benedetti y la novela del exilio" submitted by Sandra E. Souza in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Hispanic Literatures.

Prof. Richard A. Young (supervisor)

Prof. Claudine Potvin.

Prof. Fred Judson.

Date: April 15th, 1999

A todos los exiliados latinoamericanos
que salieron de su país buscando
una nueva primavera.

ABSTRACT

Mario Benedetti, prolific author of poems, short stories, novels, articles and essays, has also explored the phenomenon of exile, a facet of his artistic creation derived from personal experiences. This thesis offers a study of one of his novels, *Primavera con una esquina rota* (1982), in the context of the historical and social conditions that gave rise to the emergence of a new type of literature in the Southern Cone of Latin America during the seventies and eighties: the literature of exile. More specifically, we will center on the relation between autobiography and literature, and how the conventional opposition between them is subverted in Benedetti's novel.

In view of this purpose, the thesis contains three main parts. The first is a study of the process of the break with tradition in politics and culture, after the military coup of 1973 in Uruguay. At the same time, the main characteristics of the literature of exile are identified in relation to examples of works by writers of the Southern Cone who represent this "genre". The second part is a study of the autobiographical chapters of *Primavera con una esquina rota*, in which Benedetti narrates anecdotes of exile, from a personal and collective point of view. Here, the participation of the reader in the formulation of the meaning of the narrative and its relation to the rest of the novel, is explored. Finally, the third part is centered on the fictional chapters and establishes their different spatial and temporal character in contrast with the autobiographical chapters. Here, the different voices and narrative styles are studied in relation to the break with the past and the search for a new identity in exile.

RESUMEN

Mario Benedetti, autor prolífico de poemas, cuentos, novelas, artículos y ensayos, También ha explorado el fenómeno del exilio, faceta de su creación artística que se deriva de experiencias personales adquiridas en el destierro. Este trabajo propone un estudio de su novela *Primavera con una esquina rota* (1982), en el contexto de las variables históricas y sociales que dieron lugar a la emergencia de un nuevo tipo de literatura en el Cono Sur de América Latina durante los años setenta y ochenta: la literatura del exilio. Más específicamente, nos enfocaremos en la relación entre autobiografía y literatura, y cómo la oposición convencional entre ellas se encuentra subvertida en la novela de Benedetti.

Con tales fines en mente, el trabajo se divide en tres secciones principales. En el primer capítulo se presenta un estudio sobre el proceso de ruptura política y cultural con la tradición anterior, a partir del golpe de estado uruguayo en 1973. Al mismo tiempo, delimitamos las principales características de la literatura del exilio, ofreciendo algunos ejemplos de diferentes autores del Cono Sur que integran este "género". En el segundo capítulo analizamos los capítulos autobiográficos de *Primavera*, en los cuales Benedetti narra ciertas anécdotas del exilio, desde un punto de vista personal y colectivo. Aquí se explora la participación del lector en la formulación del significado del relato y sus conexiones con el resto de la novela. Finalmente, el tercer capítulo se centra en los capítulos ficticios y establece la naturaleza espacio-temporal de los mismos en comparación con los capítulos autobiográficos. Las diferentes voces y estilos narrativos manifestados en el discurso literario se analizan en función de una ruptura con el pasado y la búsqueda de una nueva identidad por el grupo exiliado.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a mi supervisor, profesor Richard Young, por sus valiosas sugerencias y comentarios, así como también por la disciplina con que dirigió este trabajo.

Agradezco también al Departamento de Romance Languages por las ayudantías recibidas durante los años de mi programa, sobre todo por la oportunidad de haber enseñado los cursos de español 100.

Finalmente, agradezco de forma especial a Luiz, Monse y Jim, por el inmenso apoyo, ayuda y motivación que siempre he recibido de ellos.

INDICE

I INTRODUCCIÓN	1
II EXILIO Y LITERATURA	5
III LA DIMENSIÓN AUTOBIOGRÁFICA	33
IV LA DIMENSIÓN FICTICIA: FORMAS DEL EXILIO	64
V CONCLUSIÓN	97
BIBLIOGRAFÍA	102

I Introducción

En el siglo veinte, el fenómeno del desplazamiento geográfico masivo en las poblaciones del mundo hispánico se ha caracterizado principalmente por el exilio político. Como ejemplos se encuentran los miles de españoles que huyeron de la España franquista y se refugiaron en Latinoamérica durante los años treinta; los exiliados cubanos que salieron de su país a Miami, después de la toma de poder por Fidel Castro; y más recientemente, los miles de exiliados y refugiados de Nicaragua y El Salvador, como resultado de las guerras civiles de la región. En el Cono Sur, el número de personas que salió durante los años setenta de países como Argentina, Chile y Uruguay, ya sea expulsadas o escapando la persecución de los regímenes políticos, se dio también en proporciones enormes. Muchos escritores e intelectuales, los cuales fueron los principales blancos de la represión, se vieron forzados a dejar su país y continuar su labor artística en el destierro.

Las obras que surgieron durante este período han integrado la llamada literatura del exilio, considerada a menudo por la crítica como una categoría o género separado, dada su abundancia y similitudes en cuanto a los temas que trata y las circunstancias en las que se desarrolla. Como señala Hans-Bernhard Moeller, la literatura del exilio se produce durante una separación prolongada del escritor con su país de origen por circunstancias políticas. Puesto que el exilio implica, por lo general, una salida involuntaria, para verificar la inscripción de una obra a la literatura del exilio es necesario preguntarse si un escritor pudiera haber permanecido en su país si un régimen político, de izquierda o de derecha, no hubiese tomado el poder (1983, p. 9). Una respuesta afirmativa, pues, confirma la clasificación de una obra dentro este "género".

Primavera con una esquina rota (1982), de Mario Benedetti, es una de las

novelas que se adscriben claramente a este corpus de textos y cuyo estudio comprenderá el objeto del presente trabajo. Como obra que pertenece a la literatura del exilio, muestra una preocupación común del género con el acontecer político a través de su naturaleza testimonial. Sin embargo, como veremos, es una obra que posee rasgos particulares y únicos al intercalar dos tipos de discurso, el autobiográfico y el ficticio.

En general, la literatura uruguaya de la década de la dictadura (1973-1984), se tuvo que desarrollar en dos ámbitos paralelos, respondiendo a diferentes exigencias y circustancias históricas. Por un lado, surge la literatura del "insilio", la cual se produjo dentro del país, bajo condiciones de represión y censura oficial. De acuerdo a Luis Pérez Aquirre, jefe de una de las organizaciones de derechos humanos en Uruguay, el número de muertes a manos de los militares fue relativamente bajo, en comparación con la experiencia argentina o chilena, dado que su estilo de represión no consistió en asesinar a muchos de sus ciudadanos. Uruguay no tuvo el régimen más sangriento, pero sí el más totalitario caracterizado por el uso del miedo y del terror para desmobilizar a la población.[1] En el caso de la literatura del insilio, pues, las condiciones fueron tan represivas que de lo poco que se publicó en este "apagón cultural", como lo llama Jorge Ruffinelli, la dictadura logró, en gran medida, que se autocensurase. Es así que, como señala Mabel Moraña, en *Memorias de la generación fantasma*, el discurso lírico fue el género predilecto, dado que permitió explorar mejor diversas formas expresivas que emplearon un lenguaje elusivo, sutil e indirecto, como respuesta a la situación concreta de represión política y marginación social e ideológica.

Por otro lado, surge un corpus de textos producido fuera de las fronteras de Uruguay, es decir, la literatura del exilio. La falta de libertad de expresión en el insilio provocó un deseo en muchos de los escritores exiliados por reflejar o recrear en sus

---

[1]Cito a través de Weinstein (1988, p. 53).

obras la realidad de lo que estaba sucediendo dentro y fuera del país, ofreciendo, a menudo, testimonios que cuentan experiencias verdaderas sobre la prisión, la tortura y la vida en el exilio. Una de las características principales de estas obras es, por ende, su fuerte sentido nacionalista y la toma de posición del escritor frente a la necesidad de hablar de la realidad en la literatura. Como señala Julio Cortázar en su artículo "Realidad y literatura",

> Hoy y aquí, leer o escribir literatura supone la presencia irrenunciable del contexto histórico y geopolítico dentro del cual se cumplen esa lectura o escritura; supone la trágica diáspora de una parte más que importante de sus productores y de sus consumidores; supone el exilio como condicionante forzoso de casi toda la producción significativa de los intelectuales, artistas y científicos de Chile, Argentina y Uruguay entre muchos países. (Cortázar, 1980, p. 6)

Por lo general, las obras escritas en el exilio apuntan al país de origen y su conmoción política, muchas veces con un tono de nostalgia, pero también con una intención de denuncia y solidaridad con su pueblo. Tal como señala Mario Benedetti, escritor uruguayo que vivió por varios años en el exilio, desde el punto de vista sicológico, el aspecto más traumático del exilio político es que la virtual expulsión trae consigo una sensación de no ser querido ni aceptado por la sociedad que naturalmente integra (1989, p. 26). En este sentido, el exilio constituye una lucha contra la enajenación y, a través de su creación artística, representa una manera para el escritor de reivindicar su profesión en el destierro.

La literatura del exilio se gesta durante un período de profundas rupturas causadas y mantenidas por los regímenes autoritarios y muchos son los trabajos que se han dedicado a dar cuenta de la narrativa que surge en esta época. Sin embargo, en lo que concierne a nuestro autor y su novela, no hemos encontrado un estudio particular que analice a fondo la problemática que nos interesa, es decir, la relación entre la obra

y las nuevas circunstancias del destierro. Uno de nuestros objetivos consistirá en explorar estos dos aspectos, estrechamente relacionados entre sí, en los dos niveles que presenta la obra: el discurso autobiográfico y el discurso ficticio. El trabajo que sigue pretende ubicar la novela de Benedetti, de forma general, en la producción literaria del exilio conosureño, señalando sus condiciones socio-históricas y características esenciales en cuanto a las formas en que generalmente se expresa y la función social que cumple. Tras un capítulo en el cual contextualizamos la problemática del exilio y el autor, nos proponemos, en los dos últimos capítulos, un estudio detallado de *Primavera con una esquina rota* como una elaboración literaria de las experiencias verdaderas del autor y su pueblo, lo que nos obliga, por tanto, a defender la necesidad de tomar en cuenta el contexto del cual emerge esta novela. Para ello, nos hemos apoyado en teorías y conceptos de Lucien Goldmann, Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser y Mijaíl Bajtín en el campo de la sociocrítica, los que nos han proporcionado las herramientas para emprender un análisis de la novela de Benedetti dentro de un marco que abarca el texto y su relación con la realidad social y cultural.

II Exilio y Literatura

El exilio es un tema recurrente en la realidad y la literatura latinoamericana contemporánea. Durante la década de los setenta, muchos escritores, especialmente del Cono Sur, se vieron obligados a salir de su país, de modo que la nueva realidad del destierro, con todos sus matices políticos y sociales, implicó un cambio y cuestionamiento de la función del escritor y de la literatura. Ante este fenómeno de gran impacto cultural en países como Chile, Uruguay y Argentina, no sorprende, pues, que en los últimos años se hayan publicado diversos estudios dedicados al análisis de una literatura que surgió a partir del exilio forzado del escritor y que representa una confrontación directa y deliberada con la realidad histórica de su país. En el caso de la cultura y la literatura uruguayas, la palabra exilio es uno de los términos que las define entre el período de 1973 a 1985. La obra de escritores como Mario Benedetti ha venido a formar parte de la literatura uruguaya del exilio, la cual aborda, principalmente, el tema de la diáspora y su costo social, haciendo uso de formas narrativas específicas que definen con mayor autenticidad la experiencia vivida. La novela de Benedetti que comprenderá nuestro estudio, *Primavera con una esquina rota*, nos permitirá, entonces, explorar el concepto del exilio en varios contextos, tanto literarios como históricos. Sin embargo, antes de entrar al objeto de nuestro análisis, es necesario comentar brevemente sobre el panorama general de la historia política de esta pequeña nación, ofrecer una definición del término exilio y establecer los elementos que orientan y dan sentido a la nueva creación literaria de esta época. Tales son los objetivos del presente capítulo.

URUGUAY: DEMOCRACIA, DICTADURA Y EXILIO

Uruguay, país de inmigrantes europeos, con una larga historia de logros democráticos únicos en el continente, no estaba preparado para el éxodo masivo de

muchos de sus ciudadanos en la década de los setenta. En el siglo XIX se originó una legislación social y laboral muy avanzada que fue la base para el establecimiento de un estado modelo creado por José Batlle y Ordóñez. Así, el país se desarrolló dentro del marco de una democracia representativa. Entre 1903 y 1958, El legado batllista dio lugar a la consolidación de un excelente sistema de instituciones políticas, sociales y culturales, ofreciendo a sus ciudadanos un alto nivel de vida y acceso a una buena educación y servicios médicos, todo dentro de un ambiente de abundantes recursos naturales y el establecimiento de una economía estable y próspera.[1] Uruguay, pues, se consolida como una gran nación, gracias a la labor de muchos los inmigrantes que poblaron sus tierras. En la primera mitad de este siglo, este país fue considerado en Latinoamérica como un paraíso político y social. Es así como surgió, sin exageración alguna, la imagen del Uruguay como "La Suiza de América" en un período de democracia clásica, guiada por la visión de Batlle y Ordóñez.

Es en este ambiente utópico que, según el sociólogo uruguayo Juan Rial, emergió una serie de mitos fundamentales que dieron sentido a la sociedad del país. Estos mitos políticos contribuyeron a formar las imágenes que se inventaron para explicar el aparato ideológico de la conciencia social uruguaya; es decir, lo que en la terminología de Rial constituye el "imaginario social". Aunque en su origen los mitos hayan estado ligados a la religión y constituyan formas de afirmación de valores, la mayoría de las sociedades secularizadas se basan en mitos que han sido construidos para poder reafirmar la herencia de esos valores en nuevas condiciones. Las instituciones sociales uruguayas

---

[1]Ver, por ejemplo, Martin Weinstein, *Uruguay: Democracy at the Crossroads*, Boulder, Colorado: Westview Press, 1988; Juan A. Oddone, *La formación del Uruguay moderno*, Buenos Aires: Eudeba, 1966; Carlos, M. Rama, *Sociología del Uruguay*, Buenos Aires: Eudeba, 1965; y Luis Benvenuto y otros, *Uruguay hoy*, México: Siglo XXI Editores, 1971.

se presentan, entonces, como construcciones simbólicas que reafirman la herencia política del país. Rial señala cuatro grandes mitos que conforman el sistema de identidad del "Uruguay Feliz" de la primera mitad de este siglo: el mito de la "medianía", según el cual se reafirma la seguridad y la estabilidad social; el de la "diferencia", gran mito de la pretendida superioridad de los uruguayos en relación con el resto de sus vecinos "atrasados"; el del "consenso", mito del orden, respeto a la ley y las reglas democráticas; y finalmente, el mito de "la cultura", de un país de ciudadanos cultos que promueven constantemente la educación y el progreso (Rial, 1986, pp. 70-75). Todos estos mitos, en suma, fueron resultado de medio siglo de logros reales, antes mencionados, en el campo económico, político y jurídico, y fundaron la imagen del Uruguay como un país muy superior a la norma latinoamericana.

Sin embargo, a mediados de los años cincuenta, los mitos de este "país modelo" comenzaron a carecer de sentido ya que la realidad empezó a divergir fuertemente respecto al imaginario social del "Uruguay Feliz":

> [...] se entabló un fuerte proceso de negación de los cambios, a nivel imaginario, que generó poco a poco, también un "contraimaginario"[...]. La respuesta a la desesperanza fue defensiva. No apuntó a mitos "positivos" sino conservativos. El imaginario social pasa así lentamente a integrar una mitología militante en desesperada búsqueda de una brecha hacia la esperanza. (Rial, 1986, p.80)

En efecto, la sociedad uruguaya se ve gradualmente ante la imposibilidad de seguir funcionando a partir de los paradigmas del legado batllista; el país comienza a padecer los problemas de una sociedad intranquila y desconforme: además de huelgas y manifestaciones, se da el surgimiento de la respuesta armada con la aparición del movimiento guerrillero de los Tupamaros. De este modo, emergen otros mitos, el "contraimaginario" que menciona Rial, los cuales reemplazarán aquella visión del Uruguay grandioso por otra más realista. La cultura y la literatura del exilio, como

veremos, jugarán un papel importante en la creación y búsqueda de una serie de nuevos mitos que expliquen la identidad del uruguayo.

Los cimientos del "Welfare State" batllista, pues, se comenzaron a resquebrajar a partir de finales de los años cincuenta. El lento deterioro económico que se originó en esta época dio paso a la desintegración de las instituciones sociales y políticas hasta llegar al golpe de estado del 27 de junio de 1973. Uruguay, trágicamente, perdió el sistema democrático que lo caracterizaba con la instauración de un régimen militar de corte fascista y el inicio de una década de terror, muerte y exilio (1973-1985).[2] Después de destruir a la guerrilla en pocos meses, los militares comenzaron a "limpiar" y reorganizar la estructura política y social del país. Es así como las fuerzas armadas arrestaron a más de 60,000 ciudadanos. En 1979, Amnistía Internacional estimó que uno en cada cincuenta uruguayos había pasado por algún tipo de prisión (Weinstein, 1988, p. 54). Poco a poco, se produce un desmantelamiento de las organizaciones representativas de la sociedad, como los partidos políticos, los sindicatos, la universidad y la prensa (François Lerin y Cristina Torres, 1987, p. 34). En efecto, la nueva política de la dictadura destruyó la libertad de información y de expresión creada bajo el legado batllista. En las escuelas secundarias, muchos textos y material educativo fueron confiscados y destruídos por el gobierno, eliminándose todo aquello que no estuviera de acuerdo con los nuevos principios del régimen militar. Se llegó inclusive a prohibir el uso de palabras como "pueblo" y "plebiscito" y comentarios acerca del costo de vida u

---

[2]Existe una amplia bibliografía sobre los años de la dictadura en Uruguay. Ver, por ejemplo, François Lerin y Cristina Torres, *Historia política de la dictadura uruguaya 1973-1980*, Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo, 1987; Martin Weinstein, *Uruguay: Democracy at the Crossroads*, Boulder: Westview Press, 1988; Saul Sosnowski, ed., *Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental/ U. de Maryland, 1987; Oscar H. Bruschera, *Las décadas infames. Análisis político 1967-1985*, Montevideo: Linardi y Risso, 1986.

otros temas considerados delicados (Weinstein, p. 55).

LA LITERATURA DEL "PROCESO"

En el ámbito cultural, se originó un período igualmente difícil. Gradualmente, la censura oficial, que comenzó en el campo político, se extendió de forma brutal al arte y la literatura. Jorge Ruffinelli, en un extenso informe sobre la literatura uruguaya durante los años de la dictadura, indica que entre 1973 y 1985 no se publicó en Uruguay ningún texto que describiera o aludiera ni a la realidad política de entonces ni a la época inmediatamente anterior. Como ejemplo representativo, menciona la clausura del período independiente *Marcha*, el cual era símbolo de la expresión cultural del país antes del golpe de estado. De igual modo, se desplazaron a decenas de profesores y autoridades académicas de la enseñanza media y universitaria, se cerraron carreras y se prohibieron las obras de muchos autores, nacionales e extranjeros, como Mario Benedetti, Eduardo Galeano, Julio Cortázar, Ariel Dorfman, Gabriel García Marquez, Jorge Amado, Rafael Alberti, Antonio Machado, Victor Hugo, Simone de Beauvoir, William Shakespeare y William Faulkner (Ruffinelli, 1990, p. 43-4).

Del mismo modo, la canción popular, comprometida con la situación que vivía el país, fue otro de los blancos preferidos por la censura oficial. Se prohibieron decenas de canciones de autores populares como Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti y Los Olimareños. Pero, de acuerdo a Ruffinelli, el caso más extraordinario de censura fue la prohibición de siete tangos de Carlos Gardel, el cantor y compositor uruguayo más famoso, que había muerto en Colombia hacía medio siglo (p. 44). Para esta prohibición, no se dictó ningún decreto, puesto que consistió solamente en un comunicado del gobierno militar, prohibiendo a las radioemisoras nacionales la difusión de estas canciones. Muchos artistas, escritores y músicos fueron, pues, víctimas de la represión,

algunos por sus ideas políticas y otros por la naturaleza de su profesión. Para muchos de ellos, debido a la censura y ataques en contra de la educación, la cultura y la libertad de expresión, el exilio se convirtió en uno de los resultados trágicos e inevitables de la época.

De esta forma, a finales de los años setenta, las engañosas imágenes del Uruguay como "La Suiza de América", "Como el Uruguay no hay", y el "país modelo" de Batlle y Ordóñez, llegan a su fin. En efecto, los grandes mitos que pretendían diferenciar al país de su entorno geográfico se desmoronaron ante una dictadura opresora típica de los gobiernos militares de la América Latina. En este contexto se entiende, entonces, el hecho de que un gran número de intelectuales y profesionales haya salido del país. Uruguay pasa a ser, de un país de inmigrantes, a uno de emigrantes, los cuales se negaron a apoyar a la dictadura o a convertirse en sus cómplices, o simplemente huyeron por temor a sus vidas. Para muchos de los que se quedaron, la represión militar significó la cárcel. Se estima que Uruguay llegó a ser uno de los países con la más grande proporción de presos políticos en el mundo y la más alta de exiliados y emigrantes: en una nación de dos y medio millones de habitantes, Uruguay perdió alrededor de 10% de su población entre 1968-1979 (Weinstein, 1988, p. 73). De este período de cambio violento, por tanto, surgió un nuevo tipo de novela, cuento y poesía, de escritores que se vieron forzados a salir al exilio y que reflejaron las circunstancias históricas en su obra literaria.

Se suele hablar de dos tipos de literatura producidos en el período de la dictadura en Uruguay, la del "insilio", o exilio interno, y la del exilio, ambas pertenecientes al fenómeno que algunos críticos han llamado "la literatura uruguaya del proceso" (Olivera-Williams, 1990, p. 67). La palabra "proceso" es un ejemplo mismo de lo que aconteció en el país a partir del golpe de estado. Se trata, en realidad, de un eufemismo

empleado por los militares para nombrar a su gobierno y referirse al "proceso cívico-militar" impuesto por ellos.[3] Proceso y dictadura llegan a ser sinónimos; en el exilio se hablaba de dictadura mientras que en el insilio sólo se permitía hablar de "proceso", lo cual es un reflejo de lo que aconteció con la literatura producida dentro y fuera del país, al corresponder a las características de la situación socio-política enfrentada por los escritores. Fue, como dice Ruffinelli, una pelea sorda -en el interior del Uruguay, *la resistencia*, en el exterior, *la denuncia*- que gran parte de los uruguayos emprendió y mantuvo durante más de una década (Ruffinelli, 1990, p. 37).

La creación del término "insilio" define, pues, uno de los fenómenos del período de la dictadura, el cual consistió, básicamente, en la instauración del silencio y el terror en la sociedad como consecuencia de la represión y censura oficial. Si bien, como ya mencionamos, muchos intelectuales y profesionales salieron del país, otros tantos decidieron quedarse y para éstos el insilio significó adaptarse a las nuevas condiciones de censura que se habían impuesto. Como resultado, gran parte de la población se mantuvo marginada, con miedo e incertidumbre ante las violentas transformaciones que la dictadura impuso en Uruguay. Así surgió en el país el neologismo "insilio" o "inxilio" para referirse a esta situación.[4] No cabe duda, entonces, que la profesión de escritor se

---

[3]El término "proceso" fue empleado igualmente en la Argentina por la Junta Militar durante los años setenta para designar al nuevo régimen impuesto. Ver la compilación de Saúl Sosnowski, *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso Argentino,* Buenos Aires: Eudeba, 1988. En este país, al igual que en Uruguay, la censura operó en todos los niveles de la sociedad. Es así que en el ámbito cultural surgieron una serie de tácticas evasivas para referirse a la realidad socio-política del momento por medio de menciones indirectas o de doble sentido. Por ejemplo, en la novela de Ricardo Piglia, *Respiración artificial,* se alude a la figura de Kafka, haciéndose mención de las obras de este autor. Una de ellas, titulada en español *El proceso*, presenta, de forma alucinante, al modelo clásico del Estado convertido en instrumento de terror (Buenos Aires: Pomaire, 1980).

[4] Otro de los neologismos que surgió más tarde en esta década de exilio es la palabra *desexilio*, la cual fue inventada por Mario Benedetti y usada por primera vez en

convirtió repentinamente en un oficio sumamente peligroso. Para todo intelectual que no cooperara o no se hiciera cómplice del nuevo orden, la cárcel o inclusive la muerte eran dos de las opciones que ofrecían los militares.

De este modo, la literatura del insilio fue censurada y se autocensuró, lo cual resultó en una disminución alarmante en la producción literaria, en comparación con la anterior al golpe de estado. Por ejemplo, en los cuatro años después de la reinstauración de la "democracia" (1985-1988), se publicaron en Uruguay más libros de narrativa que en los doce años de la dictadura y, naturalmente, el número de escritores uruguayos que buscaba editor fuera de las fronteras comenzó a disminuir (Ruffinelli, 1990, p. 58). De lo poco que se logró publicar en este "apagón cultural" no es casualidad que haya habido una predilección por la poesía sobre el cuento y la novela. En un estudio de la literatura uruguaya del insilio durante los años de la dictadura, Mabel Moraña comenta que la lírica fue el género más favorecido como manera de combatir la censura oficial puesto que en la poesía, por lo general, se logró evitar las referencias explícitas a la realidad mediante el empleo de metáforas, ambigüedades y alegorías para hablar de lo que de otro modo estaba prohibido mencionar. Es así que, entre 1973 y 1978 se publicaron en Uruguay 9 novelas, 9 libros de cuentos y 120 libros de poesía (Moraña, 1988, pp. 17- 23). Esta fue, entonces, la situación que le tocó vivir a la literatura del insilio; tuvo que responder a las condiciones históricas de forma creativa y sutil, buscando diversas maneras de hablar de lo que ocurría en tiempos de opresión.

Finalmente, agregaremos que la literatura del insilio también incorpora a la de

---

Primavera con una esquina rota, publicada en junio de 1982, y luego en un artículo titulado "El desexilio" publicado en el periódico *El país*, Madrid, el 18 de abril de 1983. Según Benedetti "la palabra respondía a una necesidad: de alguna manera había que designar el posible y arduo regreso de los exiliados que ya comenzaba a vislumbrarse en los países del Cono Sur" (*El desexilio y otras conjeturas*, Buenos Aires: Nueva Imagen, 1986, p. 9).

los presos políticos que en las cárceles habían iniciado una producción literaria que forma el corpus de la llamada "literatura carcelaria", la cual representa el testimonio más fidedigno de las transgresiones cotidianas a toda dignidad humana y una de las respuestas literarias más elocuentes sobre el impacto de la represión (Sosnowski, 1987, p. 16). Muchos uruguayos fueron encarcelados y torturados en una prisión llamada irónicamente "Libertad" y su literatura representa, en efecto, un legado sobre la violación de los derechos humanos por una dictadura que logró instaurar un régimen de terror y violencia. Mauricio Rosencof, en un artículo titulado "Literatura del calabozo", habla sobre sus once años en una prisión uruguaya y cómo, aún en estas condiciones infrahumanas, fue posible para él expresar su miseria y soledad en cantos y poemas:

> Llegamos a olvidar los colores, los pájaros se volvieron una vaga idea. El sol, un minuto. Día y noche todo era uno [...]. Dos de los nueve [compañeros] enloquecieron; uno murió. Como en el infierno de Dante, el que entraba allí debía dejar fuera toda esperanza. [...] Entonces surgieron breves, no escritos, memorizados (no disponíamos de papel ni lápiz), los primeros versos que subliman un universo hostil, vacío. Breves, muy breves, ceñidos, concentrados en sí mismos, descarnados. Así fueron naciendo algunos poemas. (Rosencof, 1987, pp. 128-9)

Como vemos, los militares triunfaron en gran medida al imponer el silencio y el terror en los escritores que permanecieron en el país, asesinando o volviendo locos a muchos de ellos en las cárceles. Muchas editoriales se cerraron y otras tuvieron que ocultar o quemar libros comprometedores por temor a represalias del gobierno. Eduardo Galeano, escritor uruguayo del exilio, señala con precisión la naturaleza del insilio: "La censura triunfa de verdad cuando cada ciudadano se convierte en el implacable censor de sus propios actos y palabras. El estado policial entrena a cada ciudadano para que sea su propio policía". [5]

---

[5]Cito a través de Moraña (1988, p. 25).

LA LITERATURA DEL EXILIO COMO RESPUESTA HISTÓRICA

Como ya mencionamos, la emigración de intelectuales uruguayos, al igual que chilenos y argentinos, se dio en grandes números a consecuencia de la represión dirigida hacia la cultura y la educación por parte de la dictadura. Debido a la experiencia traumática que los exiliados se vieron precisados a afrontar bajo las nuevas circunstancias del destierro, la comunidad de escritores uruguayos no produjo una respuesta literaria inmediata. Como señala Alvaro Barros-Lémez, debieron pasar algunos años, pues, para que los exiliados comenzaran a producir la literatura de la diáspora uruguaya y plantear la nueva realidad en un plano artístico (Barros-Lémez, 1983, p. 199). Un ejemplo que nos permite apreciar la magnitud de la creación literaria del exilio es un trabajo de recopilación de Barros-Lémez titulado *Las voces distantes/ Antología de los creadores uruguayos de la diáspora* (1983), en el cual se logró reunir material de más de cincuenta y siete escritores uruguayos de diversas "generaciones" culturales (P. 200). Se trató, además, de un doble exilio cultural: el de los escritores y el de sus obras, ya que también éstas fueron prohibidas de circular en el país. Sin embargo, en comparación con la producción literaria del insilio que surgió paralelamente, la del exilio, se desarrolló en un ambiente lejos de la represión y la censura militar. En este ambiente que permitió una creación artística libre, por lo tanto, surgió una forma contestataria de respuesta literaria, ya que intentó contrarrestar el silencio impuesto por la dictadura en el insilio.

En efecto, una de las funciones primordiales de las obras del exilio fue la de abrir los canales de comunicación que se habían cerrado en el país. Como resultado, esta literatura generó un discurso de denuncia al contar y dar a conocer la realidad que había afectado a toda una comunidad. No sorprende, pues, que la dictadura la haya tachado de "subversiva" ya que hablaba de lo que estaba terminantemente prohibido nombrar.

Estas obras -novelas, cuentos y poemas- constituyeron, en gran medida, un acto de protesta contra lo que ocurría dentro y fuera del país. Benedetti, en un artículo titulado "Los temas del escritor en el exilio", habla sobre la dificultad de evitar el tema político en la literatura:

> [...] después de todo, ¿cómo desecharlo o esquivarlo si está atrozmente presente en la realidad? un escritor latinoamericano de estos tiempos tendría que ser sordo y ciego, pero además tonto e insensible, para mantenerse indiferente ante el acuciante contorno. (Benedetti, 1989, p. 92)

Evidentemente, uno de los temas principales de la literatura del exilio uruguayo es la conmoción política de los años de la dictadura. Cada obra del exilio parece reflejar, en un mayor o menor grado, un deber moral por combatir la injusticia y contribuir desde el exilio a denunciar el régimen militar. Como dice Juan Armando Epple, el golpe militar de 1973 en Chile no sólo significó el quiebre de una tradición de vida social, política, institucional y cultural, sino que sometió a prueba todos los modos de vivir la realidad y los códigos expresivos con que el artista debió darle significación a su vida. Los escritores chilenos en el exilio debieron, por tanto, reformular su voz y sus deberes ante esta doble exigencia de la realidad. Es así que la expresión artística resurge con mayor convicción, esta vez como una actividad urgente y solidaria (Epple, 1981, p. 211).

Se comienza a producir en el exilio, pues, una literatura con rasgos particulares. En primer lugar, muestra claramente una fuerte tendencia nacionalista ya que transmite la preocupación del autor por aspectos de índole social, cultural y política de su país natal. Sin embargo, se trata de una producción que al mismo tiempo de ser nacionalista, ya no pertenece completamente a la literatura del país de origen; los escritores exiliados, a menudo, han tenido que adoptar otras nacionalidades y se ven afectados por nuevas influencias culturales como lo son diferentes públicos, idiomas y tradiciones de otros

países. Irónicamente, esta nueva producción cultural del destierro uruguayo se hace más "latinoamericana" al identificarse con la problemática social y cultural de otros países de América Latina. En efecto, Uruguay se agrega a la lista de países como Argentina, Chile, Brasil, Nicaragua, Bolivia y El Salvador que experimentaron gobiernos militares represivos, lo cual tuvo, sin duda, un impacto general en la literatura latinoamericana de la época. De igual modo, a partir de la instauración de la dictadura en Uruguay, se quiebra por completo el mito de la "diferenciación", antes mencionado, de acuerdo al cual se seguía el modelo europeo como exclusivo punto de referencia de la identidad y cultura uruguayas, cuya superioridad se postulaba frente a otras culturas de América Latina.

Como resultado, la literatura del exilio se integra a la creación de una consciencia más latinoamericana que emerge de la experiencia traumática común de la represión y el destierro, propia de los pueblos oprimidos del continente. La dictadura, pues, no sólo logró destruir el orden político y cotidiano de la sociedad uruguaya, sino que, según Rial, se quebraron toda una serie de mitos que configuraban su imaginario social. De acuerdo a Ruffinelli, a la literatura uruguya se le otorgó en gran medida la misión de la búsqueda de la identidad a partir de la destrucción o por lo menos el fuerte cuestionamiento de la autoimagen del país: "le ha dejado la tarea de elaborar un nuevo conjunto de mitos y contramitos acordes a una nueva realidad inédita, y la obligación de evitar el riesgo de caer en los mitos antiguos y obsoletos" (Ruffinelli, 1990, p. 51). Esta nueva literatura, con una diversidad de formas y contenidos, como veremos a continuación a través de algunos ejemplos, emprende la misión de hablar sobre la realidad con una actitud de denuncia y responsabilidad social.

La literatura del exilio se puede clasificar en cuatro categorías generales: la tendencia testimonial, el recuento del pasado inmediato, el tema del exilio y la tendencia

metafórica.[6] En primer lugar, aparece una producción testimonial basada en las experiencias personales del autor. Uno de los ejemplos más representativos es *Tejas Verdes* (1978), del chileno Hernán Valdés, libro en que se relata los días dramáticos posteriores al golpe de estado en 1973. Se trata del diario de un preso político -el autor- en el que cuenta su historia, desde el día que fue arrestado hasta el momento de salir de la prisión, o mejor dicho del campo de concentración llamado Tejas Verdes. Valdés describe su sorpresa al ser arrestado ya que no se consideraba envuelto en la política, y cómo, posteriormente, sobrevive la tortura y las condiciones infrahumanas en la prisión. Una vez en el exilio, decidió contar sus experiencias para informar acerca de lo que había ocurrido en Chile. En el prólogo de su libro, insiste en la autenticidad de los hechos narrados, afirmando que los presenta sin elaboración estética alguna. No obstante, a pesar de su declaración, Valdés, escritor de profesión, escribe un libro en el que es posible apreciar méritos artísticos tanto en la estructura como en la narración de la historia. *Tejas Verdes* es un ejemplo de muchos testimonios de personas víctimas de la dictadura que en el exilio sienten la necesidad de contar lo que experimentaron en la cárcel. La novela-testimonio es sin duda la forma narrativa más influencial que se asocia con la literatura de esta época y la que está destinada a dar cuenta veraz, a nivel personal y social, de los acontecimientos de la década infame en el Cono Sur.

En segundo lugar, surgen obras que tematizan la trayectoria histórica de los años previos y posteriores al golpe de estado. Se trata, entonces, de una literatura que recuenta sucesos y anécdotas tanto del insilio como del exilio, con una intención de dar cuenta de lo que pasaba en este período violento, a veces con un cierto tono de emoción y nostalgia. Como ejemplo tenemos la novela de Carlos Martínez Moreno, *El color que el infierno me escondiera* (1980), ganadora del Premio Proceso Nueva Imagen en

---

[6]Véase Ruffinelli (1990) y Olivera-Williams (1990).

México. Moreno, abogado y escritor, se exilió en México a mediados de los años setenta, después de haber sido víctima de amenazas de muerte en Uruguay (Ruffinelli, 1990, p. 48). En el exilio escribe esta novela en la que recrea los acontecimientos políticos principales relacionados a la guerrilla tupamara desde sus primeras campañas hasta sus últimos días. Su obra constituye una visión personal de la crisis socio-política que atravesó el país. Otro ejemplo es *Días y noches de amor y de guerra* (1978), de Eduardo Galeano, uruguayo, en la que la nostalgia y el enfoque autobiográfico se combinan con una visión más general del exilio. En esta obra, la memoria es la facultad esencial del escritor, instrumento importante para luchar contra el olvido y el silencio que tratan de imponer los gobiernos represivos. Narrada en primera persona, relata recuerdos de su patria, episodios autobiográficos, anécdotas, noticias e historias compiladas por el autor a través de su exilio por varios países. Esta obra que recibió el premio Casa de las Américas de 1978, es, como dijo Galeano, "un reportaje a la propia memoria".

Las obras de la tercera categoría son las que generan el tema del exilio a través de una narrativa que lo presenta como experiencia o motivo parcial; es decir, obras que no hacen del exilio su único tema, aunque está presente en el mundo narrado como una experiencia indirecta. En *El jardín de al lado* (1981), del chileno José Donoso, se describen la vida de un escritor chileno y su familia exiliados en España, los problemas de la desintegración de la familia y la enajenación del individuo como resultado del destierro. Se explora también el tema del escritor en el exilio, la vivencia de los latinoamericanos exiliados en Europa, el regreso a la patria y otros temas universales como el amor, la felicidad y la angustia existencial. Conociendo la historia personal de este autor, es posible observar un fuerte carácter autobiográfico en la novela. *El jardín de al lado*, es, en suma, una obra revestida de un fuerte realismo histórico y psicológico,

pero que se une con lo imaginario; por ejemplo, abunda lo simbólico y ofrece más de una lectura, debido al juego intencional por parte del autor en cuanto a las voces narrativas. Otro ejemplo de esta misma categoría es *Libro de navíos y borrascas* (1983), de Daniel Montayo, argentino, donde se relata la historia del viaje de un exiliado argentino a España. Si bien es una novela presentada como puramente ficcional, el protagonista muestra fuertes paralelos con el propio autor, un aficionado a la música que salió de su país y emigró a Europa por barco por ser considerado subversivo por el régimen militar. Entre los temas que se exploran se incluyen la tortura, los desaparecidos, el viaje y el exilio. Aunque hay denuncia en esta obra, el autor prefiere, no obstante, enfatizar lo imaginario.

Finalmente, junto a estas obras de carácter realista, aparece otro tipo de literatura que sigue una tendencia metafórica. *La nave de los locos* (1984) de Cristina Peri Rossi, uruguaya, constituye uno de los mejores ejemplos de una indagación en la dimensión simbólica del exilio. La obra es una mezcla de realidad y fantasía a través de diferentes historias que no presentan una conexión muy clara entre sí, rompiendo con una causalidad racional. Se explora el tema de los navegantes, el extranjero, la sexualidad y lo femenino, y abundan los símbolos que remiten a la Edad Media y la Biblia, como el tapiz, la nave y el mar. Otras características de la novela son la falta de una cronología evidente y la inserción de poemas, notas, apéndices y una canción en una estructura fragmentaria que explora lo grotesco y lo raro. Los personajes son, por lo general, seres extraños, casi locos y los exiliados se convierten en el símbolo del eterno viajero, hombres sin un país que puedan llamar suyo, marginados en un mundo que los oprime. La obra, entonces, tiende a una universalización de la noción del exilio para incluir a todo ser marginado de la sociedad, inclusive a la mujer. A través del plano imaginario, entonces, se proyecta el contenido histórico y hay una denuncia implícita

hacia la supresión de la libertad y los derechos humanos. De este modo, Peri Rossi, quien ya desde los años sesenta había comenzado a escribir enfatizando elementos imaginarios y fantásticos, pretende con su estilo desafiar los discursos hegemónicos. Su obra es, entonces, una forma de respuesta literaria alternativa que también dará cuenta de los cambios sufridos en el Uruguay.

En la literatura del exilio del Cono Sur se distingue, por lo tanto, una narrativa característica de los años de la represión militar. Frente al quiebre de una tradición de vida política, cultural y social, los escritores exiliados se vieron ante la necesidad de expresar estos cambios, los problemas de lo que se vivía dentro y fuera del país, creando una obra novelística, que de acuerdo a las obras mencionadas, es posible clasificar en cuatro categorías, desde la literatura testimonial hasta la tendencia simbólica. Su temática gira en torno a recuerdos de encarcelamiento, tortura y la imposibilidad de sobrevivir en el exilio. En cuanto a sus formas, se favorece la autobiografía, la ficción autobiográfica, memorias y, en menor grado, la metaforización de la realidad. En la delimitación de esta literatura, entonces, podemos ver que, si bien cada obra plantea una perspectiva diferente del exilio y una tensión particular entre la realidad y la imaginación, todas comparten ciertos rasgos fundamentales. Entre éstos figura la experiencia del exilio, término que nos conviene comentar con más precisión.

La elaboración literaria del contexto histórico, al cual hemos prestado atención, se deriva directamente de las experiencias personales de cada autor: Valdés, Martínez Moreno, Galeano, Donoso, Montayo y Peri Rossi fueron exiliados durante la época de la dictadura y en gran medida vivieron o fueron testigos de lo que cuentan en sus obras. De aquí se desprende lo que podría llamarse el elemento básico de toda literatura del exilio: el destierro de sus autores. Como señala Hans-Bernhard Moeller, en un estudio comparativo de los escritores europeos refugiados en el Nuevo Mundo durante el siglo

XX, la definición del concepto de exilio en la literatura emerge precisamente de esta condición. En general, comenta este crítico, la literatura del exilio se produce durante una separación física prolongada entre el escritor y su país, ya sea por razones de una política de izquierda o de derecha. Así, de acuerdo a esta definición, aún cuando algunos de sus escritores sitúan la narración de sus experiencias en un marco existencialista, no se trata de una literatura del existencialismo sino de un tipo de obras que emergen de la situación real y concreta del destierro. Finalmente, Moeller agrega que las obras de escritores exiliados que se producen después de un retorno al país de origen, dejan de ser obras del exilio (1983, p. 9-10). Aplicando las ideas de Moeller al Cono Sur, sobra decir que resulta legítimo hablar de una literatura del exilio. Los escritores de Argentina, Chile y Uruguay salieron de su país debido a la censura y el terror impuesto por regímenes militares durante los años setenta y desde esta situación real escribieron y enmarcaron sus obras.

Además de lo anterior, el estudio del concepto de exilio nos permite observar ciertas manifestaciones emocionales que se originan a partir de esta migración física del autor. Es decir, se trata de la condición espiritual y moral que tiende a identificarse con su experiencia. La vivencia de los escritores en el destierro constituye un período traumático y difícil para la mayoría, lo cual se refleja en el tono o los sentimientos expresados en sus obras. Diversos estudios dedicados a la producción de esta literatura, pues, analizan el fenómeno del exilio, tomando en cuenta todas sus formas internas y externas:

> Tema candente de la literatura contemporánea es el exilio, aquel desgarramiento físico o emocional de la tierra natal. La experiencia exílica se torna expresión literaria, pero es más fundamental, penetrando en lo más hondo del espíritu humano. Se incluye en esta definición del exilio toda manifestación de la enajenación, el desarraigo, la separación forzada o voluntaria, y la exclusión del núcleo cultural de la patria. Inherente en toda

> literatura del exilio es el concepto de la nostalgia y la remembranza, aquella emoción que une el pasado al presente, lo que uno fue a lo que es.[7]

En casi todas las obras que mencionamos anteriormente, el exilio provoca una crisis de identidad en el individuo desterrado, atacando su ámbito personal y profesional. Valdés es despojado en la prisión de su dignidad humana en *Tejas Verdes*; Julio tiene problemas familiares y dificultades de seguir su profesión de escritor en España en *El jardín de al lado*, la nostalgia de los recuerdos de su país es a veces una carga pesada para Galeano en *Noches de amor y de guerra*. De igual modo, el tema de la ruptura familiar es común, puesto que las relaciones entre la pareja, padres e hijos y amigos se ven también afectadas. En suma, el daño psicológico y cultural del desplazamiento geográfico desencadena toda una serie de situaciones, que van desde lo histórico-sociológico hasta lo personal-subjetivo. Ambas perspectivas o enfoques resultan válidos para un estudio de la narrativa del exilio y, en nuestro caso, para el análisis de *Primavera con una esquina rota*.

SUJETO-OBRA-SOCIEDAD

La novela de Mario Benedetti, *Primavera con una esquina rota*, es un claro ejemplo de obras que se adscriben a este nuevo corpus de textos producidos a partir de la experiencia real del exilio vivida por el autor. Después del golpe de estado en Uruguay, Benedetti, entre muchos otros intelectuales, salió del país por razones políticas y comenzó un destierro que lo llevaría por varios países durante el período de la

---

[7]Contratapa del volumen en que Myron I. Lichtblau reúne los ensayos presentados en el simposio en la Universidad de Syracuse con el título "La emigración y el exilio en la literatura hispánica del siglo veinte", Miami: Ediciones Universal, 1988. Ver también: María-Inés Lagos Pope, ed., *Exile in Literature*, Cranbury, NY: Associated Universtity Presses, 1988; James Whitlark y Wendell Aycock, eds., *The Literature of Emigration and Exile*, Lubbock: Texas Tech Universtity Press, 1992.

dictadura. Por más de una década, Benedetti, uno de los escritores uruguayos contemporáneos mejor conocido internacionalmente, en obras como *Pedro y el capitán* (1979), *Primavera con una esquina rota* (1982), *Geografías* (1984) y *Recuerdos olvidados* (1988), se ha referido a temas del momento como la represión, la tortura, el exilio, el desexilio y la esperanza. Su creación artística representa, como veremos en el estudio de una de sus obras, la tarea política que asume el intelectual latinoamericano por escribir sobre temas relacionados al país de origen con una actitud de solidaridad y de denuncia. En términos de este autor, la política ha sido una presencia insoslayable para él y otros escritores:

> En la literatura latinoamericana actual, no hay legado cultural que iguale en fuerza la influencia de la mera realidad. En términos del *dasein* existencialista y heideggeriano, el ser humano se pregunta por el sentido del ser. En América Latina se vuelve, acaso inconscientemente, a la fuente etimológica: existencia significa "lo que está ahí..." Y lo que está ahí en nuestros países son las cincuenta mil vidas que costó a los nicaragüenses desembarazarse de los Somoza, los cuarenta mil muertos de El Salvador en los últimos tres años, o el terrible promedio de un asesinato político cada cinco horas en Guatemala. Lo que está ahí son los miles de desaparecidos en el Cono Sur. (Benedetti, 1989, p. 117)

Durante los años de la más intensa represión política en Latinoamérica, los escritores sólo pudieron escribir de "lo que estaba ahí" en el exilio. Esta situación, no obstante, si bien les permitió ejercer el uso de la palabra sin ningún tipo de censura oficial, produjo, casi inevitablemente, una pérdida y aislamiento del contexto cultural en la literatura desterrada. Como exiliados, cabe notar, pues, que muchos escribieron con una actitud de nostalgia, sin poder evitar caer, a veces, en un sentimiento de derrota y pesimismo. Escritores como Eduardo Galeano han hablado sobre la necesidad de asumir las dificultades del exilio con una actitud vital y con miras de esperanza hacia el futuro. Así mismo, Julio Cortázar, en un artículo titulado "Realidad y literatura", habla sobre la

necesidad de los escritores por convertir la negatividad del exilio en una realidad basada en valores y no en disvalores, asumiendo una actitud positiva y una responsabilidad totalmente opuestas a lo que quisieran aquéllos que los expulsan física y culturalmente de sus países (Cortázar, 1980, pp. 8-9). Evitar por todos los medios caer en un sentimiento derrotista constituye, pues, uno de los propósitos de la expresión literaria del exilio.

La literatura del exilio, como vemos, surge y se nutre de lo vivido. Sin los golpes de estado y la instauración de dictaduras en estos países, no tendríamos hoy en día obras del exilio del Cono Sur. El contexto socio-político resulta, por tanto, imposible de ignorar en un estudio de *Primavera con una esquina rota*. Esto no implica salirse del terreno de la literatura, sino tomar en cuenta también las condiciones y circunstancias en las cuales ha nacido esta obra y el hecho de que está nombrando directa y explícitamente una realidad concreta. En efecto, esta novela de Benedetti presenta, de forma interesante, dos enfoques generales sobre el tema del exilio, uno imaginario y otro histórico. Su trama central es relativamente sencilla: un preso político se encuentra encarcelado en Uruguay mientras que su familia -esposa, hija y padre- se encuentra exiliada en otro país. Ambos lados se comunican por medio de cartas y tratan de sobrevivir, cada cual a su modo, los momentos difíciles que están afrontando. Pero mientras que el preso vive principalmente de sus recuerdos, esperando el momento de salir de la cárcel, su familia experimenta la ruptura y los cambios que muchas veces se originan en el exilio.

Intercalados entre la historia imaginaria, Benedetti cuenta su propia experiencia como exiliado en Argentina, Perú y Cuba. Al insertar episodios autobiográficos en su novela, el escritor está haciendo uso claramente de la tendencia testimonial, antes mencionada, como una forma de dar a conocer lo que pasaba, combatiendo el silencio

y los mecanismos de desinformación impuestos por la dictadura. Vemos que no basta, pues, ofrecer una historia ficcional por más realista y detallada que sea; el autor, en este caso, quiere contar su propia historia porque, en sus propias palabras, "no existe legado cultural que iguale en fuerza la influencia de la mera realidad" (Benedetti, 1989, p. 117). De este modo, son los escritores del exilio como Benedetti los que, teniendo en cuenta precisamente este contexto histórico, van a cuestionar la función social de la literatura. Como comenta Eduardo Galeano, la historia ha sido desfigurada, escondida por los dueños del poder,[8] y es el escritor exiliado, a partir de esta situación, el que retoma la tarea de ofrecer otra versión de la historia.

Esta relación de tipo dialéctico que surge entre la dictadura y los exiliados, o en otras palabras, entre opresor y oprimidos, encuentra su eco en las teorías de Michel Foucault, que estudian la relación entre las categorías sociales discursivas y las prácticas y estrategias del poder dentro de una misma cultura. Foucault sostiene que hay una relación entre todo discurso y el poder; el discurso es el medio que ordena y gobierna en toda institución: en la política, el arte y la ciencia, el poder se gana a través del discurso. Es así que no hay una "verdad" sino un discurso que, por ser el más poderoso, se impone y excluye a los otros. Este crítico francés analiza también la dimensión histórica de la evolución de los discursos y concluye que lo que es posible decir en cada época dependerá de la época en cuestión. Es decir, cada época tiene sus propios códigos, su archivo cultural que sólo se podrá aclarar en la siguiente época cuando se haya producido cierto distanciamiento histórico (Selden, 1989, pp. 100-2). Las observaciones de Foucault resultan valiosas para la literatura del exilio ya que nos permiten relacionar una teoría del discurso con la lucha social y política entre los exiliados y el régimen militar. Es decir, permite examinar las fuerzas que moldean el texto y la aparición de

---

[8]Cito a través de Benedetti, 1989, p. 41.

un discurso que intenta alcanzar un efecto hegemónico dentro de una sociedad y cultura. Como ya mencionamos, la literatura del exilio trata de abrir canales de comunicación cerrados por la dictadura. Se produce, por tanto, una lucha por el poder entre dos discursos; por un lado, existe un discurso oficial, el que por medio de la autoridad ejercida por sus usuarios, impone su "versión" a la fuerza dentro del país. Por otro, existe el discurso marginado de aquéllos que han sido silenciados.

Realmente, el poder de las palabras era tan fuerte en el Uruguay que a veces ni siquiera se percibía el uso de un lenguaje impuesto por la dictadura, como fue el caso del uso de la palabra "proceso", término que se llegó a emplear de forma natural o inconsciente para designar la política de la dictadura militar, de modo que se negara la realidad mediante el uso de un lenguaje eufemístico. En cuanto a la autocensura, un caso notorio que señala Ruffinelli es el de Arturo Sergio Visca, Director de la Biblioteca Nacional durante el régimen militar y autor de *Antología del cuento uruguayo*, obra muy conocida en los años sesenta. Bajo la dictadura, Visca reeditó su libro como *Nueva antología del cuento uruguayo* (1976), y allí, si bien mencionó a Mario Benedetti en el prólogo, lo extirpó totalmente de la selección de cuentos (1990, p. 46). Claro que no todos se dejaron engañar o atemorizar hasta el grado de autocensurarse, puesto que también hubo resistencia en todos los ámbitos de la sociedad hacia el discurso oficial. Como ya dijimos, la literatura del insilio buscó formas que aludieran indirectamente a la realidad, especialmente a través del discurso lírico. Por otro lado, y como reacción a esta situación, el discurso del exilio trata de derrumbar la falsa imagen del país proyectada por el gobierno, en un intento por incluir y hacer validar su propio discurso en la historia. La literatura del exilio es, pues, la voz de los que han sido marginados y silenciados a la fuerza, y su discurso constituye una manera de luchar contra la desinformación y el olvido.

Basado en todo lo anterior, vemos que la literatura del exilio plantea problemas de carácter metodológico porque su estudio exige superar tanto las teorías inmanentistas, que consideran el texto un fenómeno de sus propias leyes estéticas, como las teorías positivistas que sólo toman en cuenta aspectos históricos o biográficos, ya que el texto también posee una estructura y significación aparte de su realidad contextual. En el sentido amplio de la palabra, algunos críticos han hablado sobre las características del nuevo "género" que agrupa estas obras. Por ejemplo, basándose en la idea de que los escritores exiliados en el siglo XX constituyen un tipo "universal" cuyo rasgo más general es su visión como intelectual opuesto a la dictadura, Hans-Bernhard Moeller argumenta a favor de un estudio de la literatura del exilio como género separado. Las obras de este "género" necesitan, entonces, ser clasificadas en una categoría distinta de la literatura nacional de cada país. Este nuevo concepto de literatura, agrega Moeller, reconoce la influencia en la historia literaria de factores políticos y, por tanto, ciertas teorías de comunicación se pueden considerar relevantes y útiles en la tarea de análisis, puesto que toman en cuenta la producción y recepción del texto (pp. 16-7). Creemos, así mismo, que es posible hablar de la literatura del exilio como una categoría separada, dada la posibilidad de observar en ella una cierta regularidad en cuanto a su estructura, contenido y función social.

La literatura del exilio se puede comprender y explicar a través de un enfoque ofrecido por la socio-crítica y las teorías de la recepción que plantean la necesidad de establecer una conexión entre la obra y su situación socio-histórica, el grupo social, la producción literaria y el público. No cabe duda que la situación de exilio favorece la aparición de un cierto tipo de textos y que las nuevas condiciones de producción artística afectan y median en la formación de esta literatura. Por ejemplo, las obras del exilio a veces no se imprimen de modo convencional y circulan en formas como la del

manuscrito, sin pasar por los canales editoriales comunes. En algunos casos, se reproducen y se distribuyen en el insilio de forma secreta, lo cual constituye un acto de rebeldía y desafío hacia la dictadura. En efecto, las obras autores que se prohibieron en Uruguay entraron al país muchas veces de forma clandestina. Cabe mencionar, además, que algunos de estos textos provienen de personas que no ejercían antes el oficio de escritor, pero que se sintieron obligados a contar o novelar sus experiencias, motivados por esa intención pragmática o deber moral, del que ya hemos hablado. Por otra parte, la literatura del exilio ha seguido también un proceso más normal de imprenta y distribución; los escritores mejor conocidos o individuos de mejores posibilidades logran ser publicados por nuevas editoriales en el exilio. Tal es el caso de Benedetti y nuestra novela. La forma que una obra del exilio adquiere, entonces, estará afectada de algún modo por las circunstancias bajo las cuales se produce. En términos prácticos, un texto que no pasa por el instituto convencional de ediciones literarias, no está sujeto a una serie de reglas y exigencias que, naturalmente, va a seguir una obra publicada por una editorial. Resumiendo entonces, las condiciones históricas que afectan la producción de estas obras son: 1) el momento histórico: el auge de las dictaduras y el éxodo masivo de gran parte de la población; 2) la censura oficial de las dictaduras: la necesidad de combatir el silencio del insilio; y 3) la nueva realidad cultural del exilio y los medios diferentes de publicación.

La idea de que los individuos y su hacer no pueden ser comprendidos si excluímos su existencia social e histórica, ha sido objeto de estudio e investigación de Lucien Goldmann. En su libro, *Para una sociología de la novela*, analiza las relaciones entre la forma de la novela moderna y la estructura del medio social en cuyo interior se ha desarrollado. Siguiendo los postulados de Lukács, Goldmann sostiene que la novela es la búsqueda degradada de valores auténticos, los cuales constituyen la base

de la estructuración del conjunto del universo específico elaborado en cada novela. Estos valores, llamados también de uso, son degradados por los valores que rigen la sociedad individualista nacida para la producción del mercado:

> En la vida económica, que constituye la parte más importante de la vida social moderna, toda relación auténtica con el aspecto cualitativo de los objetos y de los seres tiende a desaparecer, tanto respecto a las relaciones entre los hombres y las cosas como a las relaciones interhumanas mismas, para ser substituída por una relación mediatizada y degradada: la relación entre los valores de cambio puramente cuantitativos. (Goldmann, 1975, p. 25)

Esta degradación reduce los valores auténticos a un nivel implícito; es decir, desaparecen como realidades manifiestas y pasan a existir solamente de modo abstracto en la consciencia del individuo, exactamente como pasa en el caso de los valores auténticos en el mundo real. Es decir, las dos estructuras, la del género novelesco y la de la sociedad de cambio, se manifiestan rigurosamente homólogas hasta el punto de constituir una sola y misma estructura que se muestra en dos planos diferentes.

Aplicando las formulaciones de este crítico marxista a nuestro contexto, los tipos de narrativa empleados en la literatura del exilio, como, por ejemplo, la tendencia testimonial que está obviamente motivada por valores de carácter ético -denuncia y solidaridad por parte del exiliado con lo que sucede a su gente y su país-, sólo puede concretizarse a través de la mediación de los valores cuantitativos de la sociedad materialista. En otras palabras, un escritor exiliado, se transforma, en la terminología de Goldmann y de Lukács, en un "individuo problemático o degradado" ya que el elemento esencial que lo orienta a escribir -sus valores auténticos- es mediatizado por los valores de la publicación de su obra y el ingreso de la misma en el mercado. En esta realidad económica del consumismo no cabe, pues, la posibilidad de aceptar "la ilusión romántica" de que un artista pueda emitir su mensaje y alcanzar un público sin que su

creación no sufra una degradación en el empleo de las vías comerciales. Realmente resultaría difícil para cualquier escritor oponerse totalmente a la sociedad; de una u otra forma, acaba aceptando los medios de difusión capitalistas.

De igual modo, Benedetti ha reflexionado también sobre estas condiciones de publicación literaria y lo que puede significar para el escritor:

> Éxito puede significar muchas cosas, buenas y malas, pero siempre es un síntoma de comunicación. Para algunos escritores ésa suele ser la prioridad primera, y para los demás (con la dudosa excepción de quienes dicen escribir para sí mismos) es de todas maneras un factor digno de consideración. [...] También cabe señalar que no siempre se accede al éxito por canales o medios estrictamente justos. [...] ¿Cuál será pues el justo medio para que el artista acceda a un público vasto sin llegar a ser infiel consigo mismo? ¿Cómo transmitir lo esencial de sí mismo y no la falsa imagen construida por la eficiente publicidad? (Benedetti, 1979, p. 113)

Un escritor, entonces, puede encontrarse a menudo en un dilema; si renuncia a los medios comerciales normales se arriesga a marginarse en la sociedad y a hacer que su obra no llegue a un público amplio. Por otro lado, no quiere tampoco comercializar su arte, siguiendo las "reglas del juego" de acuerdo a los mecanismos de producción y distribución del mercado literario. En el caso de un escritor exiliado, estas consideraciones pueden ocasionarle conflictos personales y hasta ideológicos; es así que resulta posible atribuir al artista el término de Goldmann y considerarlo como "individuo problemático", el cual se degrada en una sociedad consumista.

Tal vez esté en el lector ofrecer alguna respuesta. La obra conlleva, como ya hemos dicho, un claro propósito por parte del autor en denunciar la realidad. Pues, de una forma más bien consciente que inconsciente, el escritor tendrá en cuenta a los diferentes grupos que podrían constituir los lectores de su obra. Pero no se limita sólo a la comunicación de un mensaje político; a través de su creación literaria, el escritor exiliado también reivindica su identidad profesional en una nueva sociedad. Es así que,

al mismo tiempo, espera el reconocimiento de la autenticidad de su mundo y la formulación artística del mismo en su obra. Será el público, sin embargo, que evaluará la lectura de estos años traumáticos, aceptando o rechazando la visión del mundo que se presenta. Por ello, confiriendo importancia a la reacción y respuesta del lector ante este tipo de literatura, ofreceremos, en nuestro próximo capítulo, un análisis de la novela de Benedetti que toma en cuenta algunas de las teorías vigentes de la recepción.

En conclusión, lo anterior constituye una aproximación a la problemática de carácter sociológico y artístico que plantea la literatura del exilio conosureña, en especial la uruguaya, al igual que una clasificación general de esta literatura en relación a la función que cumple y las formas en las cuales se suele expresar. La respuesta literaria, como hemos visto, se transnacionaliza a consecuencia del surgimiento de formas culturales similares en Argentina, Chile y Uruguay: el discurso de los sectores dominantes y autoritarios, por un lado, y su contrapartida, por otro, que es el discurso del exilio. Este corpus de textos surge, pues, como una evolución de las formas literarias anteriores por medio de una relación dialéctica que encuentra su homología en los cambios producidos en el ámbito político, económico y social, tanto en el insilio como en el exilio. En los próximos capítulos, partiremos de la hipótesis básica que tratamos de establecer aquí, es decir, la presencia insoslayable del exilio del autor en cuanto hecho histórico en nuestra novela.

Comenzaremos, entonces, con un análisis de la parte autobiográfica de la novela y posteriormente pasaremos a un estudio del discurso imaginario. La tarea que nos proponemos, en definitiva, es un intento por incorporar *Primavera con una esquina rota*, de Mario Benedetti, al estudio de la literatura del exilio, siguiendo una metodología crítica que investiga, en su dimensión social, aspectos literarios y extra-literarios. Pero si bien se busca una explicación sociológica de la obra del exilio, esto no implica que

solamente se trate de constatar la visión o ideología del autor y de la sociedad. Que la literatura del exilio se relacione a determinadas circunstancias políticas y sociales no implica que dicho contexto se encuentre como tema exclusivo de la novela. La manifestación literaria del exilio no es un mero reflejo simplista de la realidad, sino que posee una estructura independiente que hay que estudiar más a fondo, describiendo el nuevo lenguaje y las nuevas formas de identidad personal y colectiva que emergen en torno al tema central de la obra.

III La dimensión autobiográfica

Como ya mencionamos, Benedetti fue víctima de la represión en Uruguay durante los años de la dictadura y narra en *Primavera con una esquina rota* sus propias experiencias como exiliado en varios países. Su novela adquiere, entonces, un carácter particular e interesante, consecuencia de la yuxtaposición de episodios históricos y ficticios en una estructura fragmentada. En efecto, los episodios que constituyen los nueve capítulos titulados "Exilios" pertenecen, como veremos, a la voz del autor y se sitúan, por ende, fuera del mundo ficticio. El discurso del autor se reviste de un evidente carácter testimonial al encontrarse asociado directamente a los eventos políticos de su país durante los años 70 y 80. Sin embargo, si bien estos capítulos autobiográficos están indudablemente motivados por el acontecer histórico de la época, presentan, al mismo tiempo, la narración de experiencias subjetivas que se registran a un nivel literario porque se encuentran intercaladas en el texto de una novela. De este modo, tomando en cuenta un enfoque socio-crítico, estudiaremos, a continuación, las condiciones bajo las cuales se presenta la historia del autor, las transformaciones a las cuales somete su experiencia al convertirla en literatura y el papel del lector en la comprensión y aceptación de este discurso autobiográfico.

LA NARRATIVA TESTIMONIAL

El discurso testimonial contemporáneo surge en América Latina en el contexto de una tendencia hacia la literatura de "no-ficción", la cual se caracteriza por la narración de experiencias verdaderas vividas por un individuo y una comunidad. Como forma discursiva, de acuerdo a René Jara, el testimonio parece acercarse más a la historiografía que a la literatura en la medida en que apunta hacia hechos que han ocurrido en el pasado y cuya autenticidad puede ser sometida a pruebas de veredicción

(Jara, 1986, p. 2).[1] Si bien en la tradición literaria hispanoamericana el testimonio se remonta a la época de las crónicas de la Conquista,[2] es a partir de la Revolución Cubana y los años sesenta que la narrativa latinoamericana contemporánea se ve influenciada por una corriente testimonial comprendida por una serie de nuevas prácticas narrativas que pretenden contar la "verdad" de los hechos, influenciadas por los procesos de lucha armada y social del continente. Entre los textos pioneros que comienzan a definirse en un marco realista basado en hechos y personajes históricos se encuentran *Biografía de un cimarrón* y *Canción de Rachel* de Miguel Barnet, novelas-testimonios que siguen métodos desarrollados por la sociología, etnografía y técnicas de reportaje. En vista a la creciente producción de obras semejantes como alternativa a las formas narrativas anteriores, en 1970, Casa de las Américas introdujo la categoría "Testimonio" en su concurso literario anual. A partir de estas circunstancias, se consolidó la importancia del "género testimonial", el cual influenciaría a muchos escritores latinoamericanos.

En el contexto del Cono Sur, estas obras de corte documentalista no surgirían hasta los años setenta y ochenta, como una respuesta directa a la situación represiva que impusieron las dictaduras instauradas en Chile, Argentina y Uruguay. Entre algunos ejemplos de la narrativa testimonial, tenemos *Cerco de púas*, de Aníbal Quijada Cerda, ganadora del premio Casa Las Américas de 1977; *Tejas Verdes* (1974), de Hernán Valdés, y *Las manos en el fuego* (1986), de Ernesto González Bermejo. Estas tres obras hablan de la tortura, muerte, represión y sobrevivencia en las cárceles de los prisioneros políticos. En las dos primeras los autores relatan su propia historia; en la última, el autor

---

[1]Para un estudio de la literatura testimonial ver: *Testimonio y literatura*, eds. René Jara y Hernán Vidal, Monographic Series of the Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures, No. 3, Minnesota, 1986.

[2]Ver Beatriz Pastor, *Discurso narrativo de la conquista de América,* La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1983.

actúa como un compilador de la historia de otra persona, teniendo a cargo la redacción del texto escrito. Como señala Jara, el testimonio es una forma de lucha, un documento político que desafía la versión oficial:

> El marco de esta forma discursiva es el de la represión institucionalizada contra la cual se lucha y de la que se ha sido objeto. [...] El testimonio produce una deconstrucción brutal de las versiones tranquilizadoras que emanan de los departamentos de estado y de las democracias cauteladas. (Jara, 1986, p. 3)

Es así que se aprecia un discurso con una temática conscientemente histórica que se refiere a sucesos reales concretos y que reclama ser juzgado como una proyección de la realidad. Ante esta intención "antiliteraria" se incluye, a veces, un prólogo en el cual se especifica la finalidad histórica de la obra. También se hace uso de la transcripción de grabaciones, recortes de periódicos, fotos, entrevistas y la compilación de casos de testigos presenciales de algún suceso. Debido a la situación política del momento, este corpus de textos se escribió principalmente en el exilio. Como ya hemos dicho, gracias a la libertad de expresión que muchos escritores encontraron en el destierro, surgieron obras que se refieren explícitamente a lo que ocurría, elaboradas bajo una actitud de solidaridad y responsabilidad social ante el acontecer actual.

La mayoría de las obras que se consideran pertenecientes al género testimonial presentan, en varios niveles, una combinación o fusión de la historia documental y la ficción narrativa. De acuerdo a Renato Prada Oropeza, el discurso-testimonio marca su especificidad al ser presentado como la versión verdadera de un hecho social por un emisor-actor, quien asume esta intencionalidad primordial frente a su auditor virtual. Esto lo distingue de la ficción (la novela y el cuento), por una parte, y de la crónica documental, del relato antropológico y etnológico, por otra, que no tienen la misma intencionalidad sistemática (Prada Oropeza, 1986, p. 19). Es decir, todo discurso

testimonial, cuya intención explícita es la de brindar una prueba o comprobación de un hecho social previo, se aparta del discurso literario-ficticio en la medida que ofrece una interpretación asumida por el escritor al declararse actor o testigo de los hechos narrados. No obstante, el discurso testimonial utiliza, como cualquier otro relato, procedimientos narrativos que lo relacionan principalmente al discurso literario. También, aunque el discurso testimonial remite a una realidad verificable y, en este sentido, se asemeja al discurso histórico, se aleja de éste ya que no intenta ser un discurso impersonal, objetivo, ni científico; al contrario, asume una postura específica al enjuiciar y denunciar aspectos políticos y sociales de una determinada sociedad.

El género testimonial, pues, se caracteriza por su doble perspectiva: histórica y literaria. Si bien promueve un fin sociológico basado precisamente en su valor referencial, las experiencias verdaderas se encuentran ficcionalizadas al emplearse recursos literarios en la narración y presentación del relato. En todo caso, tratar de situar esta forma narrativa entre la historia y la literatura no constituiría, en nuestra opinión, la delimitación más importante; lo que hay que notar, como apunta Mabel Moraña en *Memorias de la generación fantasma*, es que tanto los testimonios "puros" como las formas testimoniales del Cono Sur que hacen un mayor uso de la ficcionalización, remiten a una realidad social específica, compartiendo una misma base documentalista e intencionalidad denunciativa (Moraña, 1988, p.164). De este modo, la literatura del exilio, la cual ocupó el análisis de nuestro capítulo anterior y a la cual pertenece *Primavera con una esquina rota*, es también una narrativa contestataria, variante de la nueva literatura testimonial de esta época.

EL PROCESO DE LECTURA EN "EXILIOS"

Además de pertenecer al corpus de textos que forman la llamada literatura del

exilio, *Primavera con una esquina rota*, se adscribe también a la narrativa testimonial por medio de los capítulos titulados "Exilios". Éstos constituyen un ejemplo de una narrativa que persigue fines políticos precisos al tematizar la vivencia de los uruguayos en el destierro a través de la historia personal del autor. Son de carácter testimonial por dos razones: en primer lugar, al atribuir los episodios a la voz del autor y enmarcar lo narrado en el contexto de su historia, se establece que no se trata de un discurso ficticio. En segundo lugar, al reproducir hechos sociales auténticos con el propósito de denunciarlos, el discurso adquiere una función política y ética, propia de la narrativa testimonial. Sin embargo, estos dos rasgos de "Exilios" sólo logran ser percibidos de una forma indirecta, dado que la misión de "testimoniar" sobre la verdad de los hechos narrados no se encuentra muy clara en la obra. Es decir, al interpolar estos capítulos en la trama ficticia de la novela, sin justificación o aclaración explícita de su naturaleza biográfica y testimonial por parte del autor, se crea una situación ambigua. A consecuencia de ello, resulta difícil distinguir o separar los elementos ficticios e históricos y, de este modo, los capítulos "Exilios" se prestan a diversas interpretaciones: ¿se trata de un discurso autobiográfico que presenta una versión verdadera de hechos sociales o de un discurso literario de carácter realista? La respuesta quizá se resuelva a la luz de la relación entre el texto y el lector, al ser éste el encargado de encontrar las conexiones entre el narrador-protagonista de estos capítulos y la figura real del autor, tarea significativa puesto que de ella dependerá la aceptación o el rechazo del discurso como histórico-real y, por ende, testimonial. En un análisis de "Exilios", pues, conviene tener en cuenta la participación del lector en la formulación del significado del texto y su explicación.

Algunos de los conceptos agrupados bajo el rubro de la estética de la recepción podrían sernos útiles en un estudio y comprensión de los capítulos autobiográficos de

nuestra novela.[3] Partiendo de la "hermenéutica filosófica" de Hans Georg Gadamer, éste sostiene que toda interpretación de la literatura surge de un diálogo entre el pasado y el presente, y que la comprensión de un obra literaria dependerá de las preguntas que nuestro ambiente cultural nos permita formular. Es decir, la relación entre texto y lector obedece a una lógica de pregunta y respuesta. El texto es la respuesta a una pregunta, o dicho de otro modo, sólo se percibe en él lo que tiene que ver con uno mismo. El texto, por su parte, plantea también preguntas al lector. Comprender un texto histórico implica comprender la pregunta a la que el texto ha respondido; de un modo más general, implica encontrar lo que Gadamer llama el "horizonte de preguntas" (Rothe, 1987, pp. 16-7). Sus principios influenciaron posteriormente a Hans Robert Jauss, uno de los principales exponentes de la escuela de Constanza, quien afirma que el análisis de la recepción de los textos literarios necesita tanto de una complementación sociológica como de una profundización hermenéutica:

> La respuesta metódica a la pregunta de a qué respondía un texto literario o una obra de arte, y por qué en una determinada época fue entendido de una manera y después de otra, exige algo más que la reconstrucción del horizonte de expectativas intraliterario implicado por la obra. Necesita también un análisis de las expectativas, normas y funciones extraliterarias proporcionadas por el mundo real. (Jauss, 1987, p. 62)

Una fórmula de recepción que quiera adecuarse al comportamiento estético frente al texto y desde el texto deberá concebir una mediación entre el efecto -elemento condicionado por el texto- y la recepción -elemento condicionado por el destinatario- como un proceso de "fusión de horizontes" (p. 70).

Es decir, por un lado, existe el "horizonte de expectativas" extraliterario, el cual

---

[3]Ver *Estética de la recepción*, José Mayoral, ed., Madrid: Arco/Libros, S.A., 1987.

es la suma de comportamientos, conocimientos e ideas preconcebidas que encuentra una obra y a merced de la cual es valorada por el lector y, por otro, existe también el horizonte de expectativas intraliterario, el cual es dado por el texto. Este juego de preguntas y respuestas entre el texto y el lector puede alcanzar un punto en el que tendrá lugar la fusión de ambos horizontes. Es así que, según Jauss, el lado productivo y receptivo de la experiencia estética entran en una relación dialéctica: la obra no es nada sin su efecto, el cual supone la recepción, y la recepción o el juicio del público condiciona, a su vez, la producción del autor (p. 73). El texto literario se caracteriza por el hecho de que ofrece tomas de postura frente al universo que constituye en forma de significados no fijados: la comprensión de una obra dependerá de las preguntas que nuestro ambiente cultural nos permita hacer.

Wolfgang Iser, en un enfoque fenomenológico del proceso de la lectura, afirma que las obras literarias tienen dos polos: el artístico y el estético; el artístico se refiere al texto creado por el autor y el estético se refiere a la concretización llevada a cabo por el lector. A partir de esta polaridad se deduce que la obra literaria no puede ser completamente idéntica ni al texto, ni a la concretización del texto, sino que, de hecho, debe situarse a medio camino entre los dos (Iser, 1987, p. 215). Durante el proceso de lectura, continúa Iser, hay un entretejido de anticipación y retrospección. Las impresiones que nacen como resultado de este proceso variarán de individuo a individuo, pero sólo dentro de los límites impuestos por el texto escrito. El autor puede, por supuesto, ejercer una influencia considerable en la imaginación del lector -él tiene todo el abanico de técnicas narrativas a su disposición- pero ningún autor que se precie de tal intentará nunca poner el cuadro completo ante los ojos del lector. Si lo hace lo perderá muy pronto, pues sólo mediante la estimulación de la imaginación del lector puede tener la esperanza de implicarlo y llevar así a cabo las intenciones del texto (p.

225-6).

En "Los temas del escritor en el exilio", Mario Benedetti parece hacer eco a estas últimas palabras de Iser:

> El segundo riesgo que, según entiendo, debe evitar el escritor del exilio es el facilismo panfletario. Y debe evitarlo por dos razones: una, por su propio rigor y autoexigencia artística, y dos, la eficacia del mensaje que intenta trasmitir [...]. Lo peor que le puede pasar a un mensaje político es que aburra a su destinatario [...]. De ahí que aún para el escritor más comprometido, la prioridad primera (de su obra, al menos) debe seguir siendo la literatura, ya que por más revolucionario que sea el mensaje si el nivel artístico es lamentable, esa deficiencia disminuirá y hasta anulará la fuerza del recado político. (Benedetti, 1989, p. 91-2)

A la luz de este comentario podemos establecer una hipótesis relativa en cuanto al efecto que el autor ha querido producir en su obra. En "Exilios", Benedetti no intenta ser explícito o aclarar la naturaleza autobiográfica y testimonial de su discurso. Si bien es un discurso que denuncia y refleja una preocupación social, esto no implica un descuido en la expresión artística ya que "la función primera del arte es el disfrute" (p. 92), agrega Benedetti. En otras palabras, al insertar su propia historia en la novela con fines políticos, el autor no intenta poner el "cuadro completo" ante el lector. Con esta acción, invita al lector a participar y hacer conexiones para formular su significado y transmitirle, así, su "mensaje político" de una forma más eficaz.

En la lectura de "Exilios" se da un proceso de cambios y ajustes, puesto que comenzamos a leer los primeros capítulos así titulados con ciertas expectativas de que se trata de un discurso ficticio, al encontrarse insertados entre los capítulos de una trama ficticia. Sin embargo, nuestras expectativas pronto se modifican y se transforman a medida que avanzamos en la obra, gracias a ciertas "preguntas" y "respuestas" que se intercambian. Dicho de otro modo, el significado del texto no se deriva exclusivamente de sí mismo, sino que depende, en gran medida, del acto de interpretación que se logra

a través del proceso de lectura. El público, pues, va a rellenar los "huecos" que hay en el discurso y esta experiencia va a diferir de acuerdo al conjunto de experiencias previas de cada lector.

En nuestro caso, entonces, el estudio de los capítulos "Exilios" desde una perspectiva histórico-literaria y aplicando los comentarios de Jauss e Iser, nos lleva a considerar tres factores: 1) la influencia previa que ejerce el público buscado por el autor en la producción de su texto; 2) las condiciones bajo las cuales el discurso autobiográfico es presentado como histórico y/o ficticio en la novela, y 3) la reacción y función del lector ante este discurso desde su propio "horizonte de expectativas" y su posición histórica en el mundo. En el caso del primer factor, existe, sin duda, en los escritores exiliados una preocupación por establecer nexos con el público de su país y con otros lectores que su nueva situación de desterrados les permite ahora alcanzar. Como señala Angel Rama, en un artículo titulado "La riesgosa navegación del escritor exiliado", el público de las obras del exilio presenta una gran diversidad:

> El escritor exiliado funciona en relación con tres públicos potenciales que, por familiares que sean, se encuentran en distintas circunstancias: el público mayoritario del país o cultura en el cual se encuentra instalado provisoriamente; el público también amplio de su país de origen al que aspira continuar hablando, y pese a las trabas que impone la dictadura para la circulación de su mensaje; el público de sus compatriotas que integran el pueblo de la diáspora, el cual no puede asimilarse simplemente al del propio país de origen por las nuevas situaciones que está viviendo.[4]

Es decir, la influencia que ejerce el lector en el autor, previa a la composición de su obra, es relevante debido a la nuevas condiciones del exilio. En primer lugar, el público se diversifica y el escritor exiliado, de forma consciente o inconsciente, toma en cuenta a los tres diferentes grupos sociales que van a constituir sus potenciales lectores. De este

---

[4]Cito a través de Olivera-Williams, 1990, p. 76.

modo, los escritores que en sus respectivos países eran leídos por un público conocido, se adaptan a un público nuevo con el propósito de hacer llegar sus obras a otros lectores. La imagen que tienen de éstos se integra al código del emisor en la obra literaria y llega a formar parte de su sistema de signos lingüísticos y sociales, manifestándose por ejemplo, en nuevas palabras y expresiones que antes no figuraban en las obras pre-exílicas del autor. Esta tendencia posibilita, sin duda, el establecimiento de vínculos con otros lectores, además de reflejar un aculturamiento a la nueva cultura a la cual pertenece ahora el escritor. En *Primavera con una esquina rota*, el lenguaje en sí constituye uno de los temas que reflejan el contacto con la nueva cultura, el cual exploraremos en nuestro próximo capítulo.

DISCURSO HISTÓRICO: EL EFECTO DE VERACIDAD

Pasamos a considerar el segundo de los factores mencionados, es decir, el discurso autobiográfico y la problemática que presenta en cuanto a la relación historia-literatura. Como ya hemos observado, el exilio es una faceta de la experiencia vital de Benedetti. Forzado a salir de su país natal debido a la represión que desató la dictadura, comienza un peregrinaje que lo llevaría por varios países durante el período de 1973 a 1985. En una entrevista publicada en mayo de 1980, habla sobre sus experiencias:

> A fines de 1973 me vi obligado a dejar el país, y me radiqué en Buenos Aires, donde inmediatamente conseguí trabajo en dos editoriales. En abril de 1975, [...] fui amenazado de muerte por las AAA [...] que me dieron un plazo de 48 horas para que abandonara el país. Me dirigí entonces a Perú, donde residí hasta fines de agosto. Ni en Argentina ni en Perú realicé actividades políticas. En Perú trabajé en el diario **Expreso** como comentarista de temas latinoamericanos. Una tarde fui detenido, incomunicado, y al día siguiente deportado a Argentina. [...] En enero de 1976 salí para cumplir varios compromisos de índole cultural en Ecuador, Cuba y Perú. Cuando estaba a punto de regresar a Buenos Aires, los militares argentinos dieron el golpe, y en las semanas siguientes se desató

> una tremenda persecución contra los exiliados latinoamericanos. Vine entonces a Cuba, reintegrándome a la Casa de las Américas. (Zeitz, 1986, p. 15)

Esta declaración coincide con gran parte de las fechas, lugares y circunstancias mencionadas en los capítulos "Exilios". Por ejemplo, en "Caballo verde", el narrador se encuentra enfermo en un departamento en Buenos Aires, temiendo una posible visita de los militares. Este episodio ocurre en 1975 (p. 25-26).[5] En "Invitación cordial", menciona su trabajo para el diario *Expreso*, habla sobre su expulsión del Perú en el mismo año y comenta que fue amenazado de muerte por las AAA en Argentina (p. 41). En "Venía de Australia", Benedetti comenta sobre sus varios años de residencia en Cuba y hace mención del trabajo que realizó con sus compañeros de Casa de las Américas (p. 62).

A la luz de las semejanzas que acabamos de señalar, parece evidente que la intención autobiográfica de Benedetti es la de situar sus experiencias reales dentro del modo de la ficción novelesca. La identificación de la voz y el punto de vista de la primera persona-testigo como los del propio Benedetti se destaca, en primer lugar, porque este yo-narrador confiere al discurso de los capítulos "Exilios" la convalidación más fuerte de su carácter autobiográfico y la prueba más concreta y directa de su autenticidad histórica. Sin embargo, paradójicamente, como veremos más adelante, de la naturaleza de esta identificación surge una tensión entre la historia y la ficción. Por otra parte, la mención frecuente al mundo real en la forma de datos, lugares y fechas ubica estos capítulos en una etapa bien marcada del acontecer político-social de Uruguay entre 1970 y 1980. Por ejemplo, el episodio narrado en "Caballo verde", ocurre en

---

[5]Todas las citas referentes a *Primavera* pertenecen a la octava edición de la editorial Nueva Imagen (México: 1991).

Buenos Aires, en enero de 1975; en "Invitación cordial", se menciona el 22 de agosto de 1975 en Lima, Perú, como la fecha y el lugar específicos de lo narrado; en "Venía de Australia", primero se menciona el aeropuerto de la ciudad de México y luego Cuba cuando se daban "*las maniobras navales de los Estados Unidos en la base de Guantánamo y las diarias amenazas de Carter*" (p. 62); en "Un hombre en un zaguán", se habla de sucesos que ocurren en Buenos Aires en 1974; en "La soledad inmóvil", el lugar es Bulgaria y el año es 1977; en "Adiós y Bienvenida", es la Alemania occidental en un período que abarca desde 1971 a 1980; finalmente en "Los orgullosos de Alamar", el acontecer se ubica en un barrio cubano llamado Alamar y la fecha es el 30 de noviembre de 1980, día del histórico plebiscito uruguayo.

Esta ubicación de los episodios narrados en "Exilios" en coordenadas espacio-temporales que corresponden al mundo histórico real establece un contraste entre los episodios históricos y los ficticios. Si bien el simple hecho de nombrar fechas, lugares y sucesos que pertenecen al mundo real no es exclusivo del discurso histórico dado que es también común encontrarlo en la narrativa ficticia, es un aspecto que, evidentemente, ayuda a diferenciar el discurso de "Exilios" con el del resto de la novela. En una narrativa fragmentaria, se aprecian relatos que siguen una cronología más o menos lineal -abarcando alrededor de 10 años- y que ocurren en países como Argentina, Perú, México, Cuba y Alemania. Así, mientras que en la parte testimonial el tono realista se logra por medio de una correspondencia con sucesos reales específicos, nombrando un tiempo y un espacio histórico que puede someterse a pruebas de veredicción, en los diversos capítulos que forman la parte ficticia, se evita, por lo general, las referencias al mundo histórico. El marco histórico de "Exilios" contribuye, pues, a elaborar su referencialidad y coherencia interna. Es decir, además de la identificación del autor como narrador-protagonista, la fuerza del discurso histórico proviene de la estructura

temporal y espacial en la que se ubican los episodios narrados. Sin embargo, como ya comentamos, Benedetti no pretende presentar su discurso autobiográfico como una versión "objetiva y científica" de la historia.

Otros aspectos de "Exilios" que contribuyen a la elaboración de un ambiente que corresponde al mundo histórico es la mención de ciertos detalles específicos, por un lado, y, por otro, el uso de un estilo de carácter documental. Entre estos detalles, por ejemplo, figuran la mención en "Caballo verde" de libros -de Marx, Lukacs y el Che Guevara- y la música de ciertos compositores como Silvio Rodríguez, Chico Buarque y Beethoven, que Benedetti nos dice que leía y escuchaba. Otros ejemplos son ciertas observaciones como las de "Venía de Australia", donde se comenta que las azafatas de la aerolínea Cubana de Aviación no eran las "muñecas" de otras compañías de aviación y se menciona una marcha frente a la Oficina de Intereses Norteamericanos, en la cual desfiló Benedetti con sus compañeros de Casa de las Amércias. En cuanto al carácter documental del discurso, es notable que Benedetti evita mencionar el nombre de algunos de los personajes. En "La soledad inmóvil" el autor se refiere a un exiliado como "H." (p. 99) y en "Venía de Australia" relata su encuentro con un exiliado uruguayo en Cuba:

> *Me dijo su nombre. Su apellido es otro, pero aquí lo llamaré Falco. De todos modos, el verdadero es tan uruguayo como ése. "Para empezar, quiero aclararle que desde hace unos cinco años vivo en Australia. Soy obrero. Plomero o fontanero, según los países." "¿Y a qué viene a Cuba?" "Como turista. Integro una excursión. Estuve ahorrando durante dos años para darme el gustazo de venir una semana a Cuba." "¿Y cómo se siente allá?" "En lo económico, bien. Pero nada más. Por otra parte* [...] *la emigración a Australia no fue precisamente política, sino más bien económica,* [...]." (p. 59)

La razón por la cual el autor no revela el nombre de estos dos exiliados podría ser el simple hecho que, como es común en los testimonios, prefiere protegerlos manteniendo su identidad en el anonimato. También es posible que no hubiera conseguido un

consentimiento de ambas personas o sus familiares, como sería el caso del periodista que murió en Bulgaria, mencionado en el capítulo "La soledad inmóvil". En todo caso, si bien no especifica por qué evita dar el nombre de estas personas, al mismo tiempo no "inventa" uno sin decirlo. Siguiendo su propósito de ofrecer un testimonio, prefiere decir que el nombre citado no es auténtico, práctica que representa otra manera de otorgar un efecto de veracidad al contenido del discurso y contribuir a la elaboración de un ambiente histórico.

Otra técnica propia de la narrativa testimonial es la de narrar la historia como si fuera un documento. En "Venía de Australia", la conversación entre Benedetti y Falco, se presenta de forma directa, reflejando un principio estructural que parece derivarse de técnicas periodísticas, como sería el caso de una entrevista que el autor hubiera compilado y que después ofrece en su obra con la mayor fidelidad posible. En este caso, el autor actúa como interlocutor y luego como compilador, recogiendo el testimonio de una persona que le informa de su situación. Como en los otros capítulos titulados "Exilios", se nota un esfuerzo evidente por establecer una perspectiva histórica auténtica. La presentación del material y la organización de una estructura espacio-temporal ayuda a crear un efecto de veracidad. Se intenta reconstruir una etapa crucial de la historia de un país a través de relatos autobiográficos, memorias, entrevistas e información histórica en forma de detalles concretos que pertenecen al mundo real. Así, se crea una perspetiva historicista dentro de un marco realista. La verosimilitud se establece a partir de la mención de hechos que realmente sucedieron, siendo lo más importante el punto de vista del yo-testigo, asociado al autor de esta obra.

EXPERIENCIA PERSONAL / COLECTIVA

En nuestra opinión, el propósito de Benedetti al incluir su propia historia en la

novela parece vincularse directamente, como veremos a continuación, a la lucha de los exiliados por hacerse escuchar. Como ya mencionamos, los capítulos "Exilios" agrupan una serie de anécdotas e historias tomadas de la vida del autor que ocurrieron durante su exilio por varios países. Benedetti nos ofrece una visión personal del destierro por medio de un discurso que a veces está impregnado de humor, otras veces de una nostalgia por el país natal y las dificultades en asumir las nuevas circunstancias del destierro. A través de la simple narración de los distintos fragmentos que componen estos capítulos, el autor-narrador crea una atmósfera humana al hablar sobre sentimientos, impresiones y comentarios de otras personas en torno al tema del exilio.

Entre los eventos que han afectado principalmente al autor se encuentra el que cuenta en el capítulo subtitulado "Invitación cordial" donde narra su expulsión del Perú porque le consideraron subversivo. Benedetti, quien se encontraba en Lima trabajando como periodista para el diario *Expreso*, recibe una visita inesperada de la policía peruana. Después de ser interrogado y mantenido incomunicado, es forzado a salir del país al día siguiente, sin derecho a llevarse sus cosas, despedirse de nadie y sin haber comido ni dormido por 24 horas. Este capítulo refleja una especie de antítesis o contraposición de dos elementos. Por un lado, tenemos, sin duda, un relato fuerte debido al tema de la brutalidad y falta de respecto a la persona del autor por parte del gobierno peruano. No obstante, el autor-narrador "suaviza" la seriedad de lo que cuenta por medio del humor. En primer lugar, el subtítulo -"Invitación cordial"- resulta ser altamente irónico y aún divertido, dado que no fue una invitación, ni mucho menos cordial. Entre los pasajes humorísticos de este capítulo se encuentran una conversación que sostiene con uno de los polícias y un comentario que el autor le hace a otro de ellos:

> *Los tipos a esa altura ya estaban tan suaves que me pidieron un* poster *que yo tenía en la pared con una de mis canciones, y otro me pidió que le regalara uno de mis libros. "¿No cree que lo pueda comprometer?",*

le pregunté. "Esperemos que no", dijo sin demasiada seguridad. (p. 43)

> *Al cabo de esa hora y media, me puse nuevamente los zapatos y sacudí discretamente al inspector: "Perdone que lo despierte, pero si soy tan subversivo como para que me echen del país, por favor no se duerman y vigílenme."* (p. 44)

Si bien Benedetti habla de circunstancias traumáticas y difíciles para él, trata de evitar un tono quejumbroso, haciendo uso inclusive del humor como arma que atenúa el dramatismo de lo narrado. En este sentido, se aprecia el estilo personal del autor en su manera de dar a conocer sus experiencias verdaderas; prefiere mostrar un ángulo diferente para enfatizar lo absurdo y lo trágico-cómico de la realidad latinoamericana de la época.

Sin embargo, a veces resulta imposible mantener una actitud personal frente al dolor y el sufrimiento al hablar sobre el exilio y lo que representa para muchos uruguayos. En "Penúltima morada", Benedetti recuerda la vida de su amigo tan querido y ejemplar, Luvis Pedemonte, un militante revolucionario que murió en ese "vastísimo país errante" después de una prolongada enfermedad. En este capítulo, el autor reflexiona sobre el significado de vivir y morir lejos de la patria:

> *El trago es más amargo si pensamos que morir de exilio es la señal de que no sólo a Luvis, sino a todos, nos han quitado transitoriamente ese supremo derecho a abandonar el tren en la estación donde el viaje empezara. Nos han quitado nuestra muerte doméstica, sencillamente nuestra, esa muerte que sabe de qué lado dormimos, de qué sueños se nutren las vigilias.* (p. 113)

El tema del retorno al país es común en la literatura del exilio y Benedetti lo explora aquí desde su lado más oscuro, nombrando a aquéllos que murieron y que, por tanto, no podrán jamás regresar a la patria. El tono solemne y denunciativo que se emplea en este capítulo ejemplifica una de las características de la narrativa testimonial

latinoamericana: el acto de enjuiciar a los regímenes dictatoriales y contribuir, a través de su discurso, a la lucha por la liberación y justicia social de los pueblos oprimidos. La muerte de Pedemonte, herida profunda para el autor-narrador, lo lleva a tomar una posición de compromiso:

> *Por eso cuando ahora admitimos que Luvis, compañero querido como pocos, se va sin haber regresado, le prometemos bregar no sólo por cambiar la vida, sino también por preservar la muerte, esa muerte que es matriz y nacimiento, la muerte en nuestro barro.* (p. 113)

Sólo así, entonces, se logrará vencer la muerte, las amarguras y las frustraciones del exilio. Aquí se advierte, además, la presencia de una dimensión moralizadora en el discurso del autor, propia de la narrativa del exilio.

Como mencionábamos en nuestro capítulo anterior, algunos escritores como Cortázar, Galeano y Benedetti, en varios artículos y entrevistas han hablado sobre la necesidad de invertir el signo negativo del exilio, luchando por vencer los problemas del exilio y evitando que esta condición se convierta en una maldición para el desterrado. En "Exilios", pues, las ideas de estos escritores se repiten; la postura del autor no debe ser sólo la de informar y dejar un legado a la historia de lo que toda una generación de uruguayos padeció, sino que también se perfila un carácter educativo en el sentido de que trata de inculcar un espíritu combativo contra el pesimismo y la ruptura que ocasiona el exilio. Ante todo, percibimos que Benedetti escribe desde una posición moral en la que, con un espíritu de misión social, tiene el deber de ofrecer alternativas a la posición derrotista que asume el exiliado. El autor y su obra representa la imagen del intelectual latinoamericano que se compromete y solidariza con su contexto social y político.

En "Exilios", Benedetti ofrece dos enfoques -uno personal y otro colectivo- de la experiencia del destierro. A través de estos capítulos, las anécdotas narradas se

enlazan a veces con el género confesional de la autobiografía. Benedetti, como hemos visto, recrea una serie de momentos de su vida personal, compartiendo con los lectores emociones y reflexiones difíciles para él. Sin embargo, no habla tanto desde un plano personal, familiar o inclusive de su niñez, como es común en las autobiografías, sino que prefiere enfatizar el carácter colectivo de lo narrado sobre su experiencia individual. En estos capítulos, si bien la historia del autor constituye el eje central y unificador, su experiencia personal no se destaca como la "más importante". El autor ofrece, en realidad, una mayor consideración a la experiencia histórica del exilio vista principalmente a través de las anécdotas de otros. De los nueve capítulos titulados "Exilios", sólo dos de ellos versan exclusivamente sobre Benedetti -"Caballo verde" e "Invitación cordial"-, y en el resto siempre se cuentan historias de amigos o conocidos, los cuales comparten, a veces, experiencias semejantes a las del autor.

En lo que se refiere, entonces, a las estrategias empleadas en la formulación del carácter colectivo de lo narrado, hay dos aspectos a notar en los capítulos autobiográficos. En primer lugar, en la recreación de la experiencia del exilio, el autor traza paralelos entre su propia experiencia y la de su grupo. Aún cuando Benedetti habla de sí mismo, sus experiencias se comparan, por lo general, a las de otros y se ubican en el contexto social de su comunidad. En "Un hombre en un zaguán", comenta sobre su exilio a través de la historia de un amigo, el doctor Ziles. Al relatar la historia de este intelectual boliviano, el cual ha vivido por muchos años numerosas etapas de exilio, Benedetti se identifica con él, destacando las varias etapas de su propio exilio que ya lleva vividas. Otros ejemplos se encuentran en "La soledad inmóvil", donde Benedetti dice haber sentido la misma sensación de soledad y vacío que acabó por matar a "H.", durante el tiempo que pasó solo en su apartamento en Buenos Aires; en "Los orgullosos de Alamar", el autor comparte la misma euforia y orgullo que sienten los exiliados

uruguayos en Cuba el día del Plebiscito en Uruguay. De este modo, el autor se identifica con las emociones y sentimientos de otros uruguayos que pasan por la misma situación. Por ende, al romperse el carácter personal e individual de la narración de ciertos acontecimientos históricos, los capítulos "Exilios" no pueden ser llamados realmente autobiográficos, dado que de acuerdo a la naturaleza propia de la narrativa testimonial, no elaboran la identidad de un individuo aislado de su comunidad. Es decir, a diferencia de la narrativa propiamente autobiográfica, el autor solamente otorga una consideración a su propia historia a partir de un rescate de la memoria colectiva.

La segunda característica de estos capítulos que quisiéramos destacar es que la experiencia del exilio se transmite por diversas "voces" además de la del autor. Es decir, Benedetti no sólo habla de otros exiliados, sino que también les permite expresarse directamente a través de su discurso. En "Venía de Australia", como ya hemos señalado, cuenta cómo en uno de sus viajes a Cuba, el autor conoce a un uruguayo, Falco, que ha vivido en Australia por cinco años. Éste le cuenta un poco sobre su vida de exiliado:

> *Por otra parte vos sabés (¿puedo tutearte, verdad?), la emigración a Australia no fue precisamente política, sino más bien económica, aunque me digas que eso es indirectamente política. Y es cierto, pero por lo general los emigrados económicos no tienen conciencia de esa relación. En este sentido es un exilio bastante ingrato, muy distinto al de otros sitios. A veces hay un respiro, por ejemplo cuando vienen Los Olimareños y la gente va a oírlos porque, a pesar de todo, los temas del terruño siguen conmoviéndola.* (p. 60)

Aquí se ejemplifican las dificultades que muchas veces encuentran los exiliados uruguayos en otros países. A pesar de la seguridad económica que Australia le ofrece, Falco no ha podido adaptarse a una cultura e idioma extranjeros y su mundo es regido por la nostalgia hacia el país y la cultura que ha dejado atrás. En este capítulo, el impacto de sus palabras se logra, en parte, porque son transmitidas a los lectores por su

propia voz.

En "Exilios", pues, se oyen las voces de distintos exiliados, quienes ofrecen un testimonio de su vida, no de manera aislada e individual, sino en su conjunto. Se trata del mismo "efecto metonímico" del cual habla Beverley, en su estudio de la narrativa testimonial, que se produce cuando la situación del narrador se equipara con la de una colectividad social:

> De ahí que el testimonio sea una forma cultural esencialmente igualitaria, ya que *cualquier* vida popular narrada puede tener un valor testimonial. Cada testimonio particular evoca en ausencia una polifonía de otras voces posibles, otras "vidas" (una variación de la forma general es precisamente el testimonio polifónico, compuesto por testigos diferentes del mismo evento). (Beverley, 1987, p. 161)

Benedetti, si bien se identifica como el hablante-narrador de los capítulos autobiográficos, no asume con su discurso una posición jerárquica y autoritaria con respecto al discurso de los demás. Al contrario, la problemática del exilio se presenta a partir de un enfoque social colectivo. Se trata, por ende, de un rasgo característico del género testimonial, según el cual los protagonistas no sólo participan de los hechos narrados que dan a conocer, sino que sus voces son el eco de toda una comunidad.

Este aspecto remite al concepto de totalidad de Lukács y Goldmann, de acuerdo al cual los autores auténticos de la creación cultural son, efectivamente, los grupos sociales y no los individuos aislados:

> [...] cabe admitir, tal como lo hace el pensamiento hegeliano y, sobre todo, el marxista, que, al igual que el romanticismo, la colectividad es el sujeto real, sin olvidar, no obstante, que esta colectividad no es otra cosa que una compleja red de relaciones interindividuales, y que es necesario precisar siempre la estructura de esta red y el lugar particular que ocupan en ella los individuos, los cuales aparecen de manera manifiesta como los sujetos, sino últimos, al menos inmediatos del comportamiento estudiado. (Goldmann, 1975, p. 222)

"Exilios" se inserta en el marco de una unidad social colectiva que remite a un grupo social específico: los exiliados uruguayos. Es así que por mediación de la experiencia vivida en la sociedad, el verdadero sujeto de la creación es de carácter colectivo. Pero el creador individual ocupa un puesto que si bien no es el decisivo, es privilegiado. En otras palabras, Benedetti es un representante legítimo de su grupo social, un individuo que a través de su obra consigue crear un mundo coherente cuya estructura corresponde a la de la consciencia colectiva. En *La teoría de la novela*, Lukács muestra la homología rigurosa que existe entre la forma de la novela y la estructura de la sociedad individualista burguesa. La novela es la búsqueda degradada de valores auténticos en un mundo degradado por un héroe "problématico", tal como sucede en el medio social en cuyo interior se ha desarrollado. En el discurso testimonial de "Exilios", el narrador, como representante del pueblo, deja de ser este héroe "problemático" al recuperar la función del héroe épico, en cuyo hacer se articula la visión colectiva:

> La acción del epos homérico es la lucha de una sociedad relativamente unida, de una sociedad en cuanto colectividad contra un enemigo externo. [...] De ahi que los valores colectivos puedan ser representados por un heroe "positivo" cuyas virtudes codifican el *ethos* de toda la comunidad. (Lukács y Bajtin, 1976, p. 144)[6]

Es decir, si para Lukács la novela burguesa es producto de una sociedad individualista, en la narrativa testimonial, al contrario, siguiendo los antiguos valores de la épica griega, la acción del personaje representativo o típico adquiere atributos positivos que simbolizan aquellos valores compartidos por una comunidad. Tal es el caso de nuestro autor y la parte autobiográfica de la novela.

En base a lo expuesto, el concepto de autor, narrador y protagonista se ve

---

[6]Cito a través de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, "Lukács: la búsqueda de la totalidad", en *Literatura/sociedad*, 1983, p. 138.

afectado en la novela por una situación social que lleva al escritor no sólo a escribir su obra, sino también a participar de la experiencia narrada, compartiéndola con los miembros de su comunidad. El autor juega un papel de narrador, personaje, interlocutor y compilador de las historias narradas. Es decir, recoge datos, unifica y organiza el material narrativo de los diversos discursos que incorpora en su historia personal con la finalidad política de informar sobre la realidad del exilio, no sólo de su caso sino de todo un grupo social. De acuerdo a Mabel Moraña, ante la crisis socio-política de los años setenta y ochenta en Uruguay, las nociones de autor en tanto individualidad irrepetible, y de obra en tanto creación de microcosmos privado y autónomo, van siendo sustituída en la literatura de esta época por categorías más amplias y comprensivas (Moraña, 1988, p. 158). En efecto, esta afirmación se refleja en los capítulos autobiográficos de *Primavera con una esquina rota* dado que cada suceso, cada relato, no constituye, de modo alguno, hechos marginales o aislados de una sola persona. Al contrario, en "Exilios" se reafirma la relación solidaria del individuo con su comunidad, mostrando otra versión que se contrapone a la "oficial" de la dictadura y que nombra directamente los problemas, las emociones y el diario vivir del exiliado uruguayo.

TRANSFORMACIONES LITERARIAS DEL EXILIO

La experiencia real del exilio da forma a *Primavera con una esquina rota* en diversos modos, proporcionando al autor las circunstancias históricas, el material y la inspiración necesaria para la escritura de su obra. Hasta ahora hemos hablado de esta dimensión de la novela en términos del carácter testimonial de "Exilios", dados los temas políticos que abordan con un propósito informativo y denunciativo; pero el contenido de estos capítulos, no obstante su carácter histórico que remite a una realidad extratextual, pasa por una serie de "filtros estéticos", produciendo un discurso particular

que fusiona elementos históricos e imaginarios. Es decir, el discurso de "Exilios" plantea, además de la realidad histórica concreta de su enunciado en el plano testimonial, una enunciación imaginaria. El hablante de "Exilios" no trata de remitirnos explícitamente a un referente histórico. Es decir, aún cuando hace mención directa de fechas, lugares y sucesos históricos específicos, el emisor no insiste en recalcar la verdad histórica del enunciado, lo cual se ejemplifica en la manera misma empleada por Benedetti para identificarse. Por otro lado, el punto de vista del narrador y el ejercicio de rescatar de la memoria los sucesos que se cuentan, así como el hecho de ordenar y seleccionar el material narrativo, implican todo un proceso más bien artificial que le resta autenticidad y objetividad al enunciado histórico. Es posible apreciar también el hecho de que se aplican ciertas prácticas narrativas como lo es la mezcla de géneros y lenguajes, que corresponden a practicas convencionalmente literarias.

El objetivo consciente de transmitir la experiencia verdadera del autor está sujeto a un procedimiento mediante el cual, la identidad del narrador-protagonista se equipara gradualmente, con la del autor. En "Exilios", el rasgo que inicialmente los diferencia de los demás capítulos es su disposición tipográfica y el uso de letras itálicas, aunque no se aclara la razón de ello desde un principio. En el primero de los "Exilios", "Caballo verde", que corresponde al tercer capítulo de la novela, se presenta a un personaje -un hombre enfermo- con temor a una posible visita de los militares argentinos. Si bien se hace mención de datos, fechas y detalles, como el tipo de libros y música que a este hombre le parece gustar, su identidad permanece "deliberadamente" oculta. Es decir, a pesar de formarnos una imagen de la personalidad, sus gustos y el ambiente de su apartamento en Buenos Aires, no nos enteramos de quien es. No es sino hasta el próximo de los "Exilios", "Invitación cordial", octavo capítulo de la novela, que se establece el hecho de que el personaje anónimo es el propio escritor de la novela:

> *Más o menos a las 6 p. m. del viernes 22 de agosto de 1975, estaba leyendo, sin ninguna preocupación a la vista, en el apartamento que alquilaba en la calle Shell, de Miraflores, Lima, cuando abajo alguien tocó el timbre y preguntó por el señor Mario Orlando Benedetti. Eso ya me olió mal, pues el segundo nombre sólo figura en mi documentación y nadie entre mis amigos me llama así.* (p. 40)

Esta revelación, de modo tan casual y desprevista, produce una sorpresa en los lectores, pues hasta este momento se desconocía la intención de Benedetti de hablar en voz propia e incluir su historia personal en la novela. A partir de aquí comienza en los lectores un proceso de búsqueda e identificación de otros indicios o señales que establezcan el carácter del discurso entregado en letras itálicas como la historia real de Mario Benedetti.

En "Venía de Australia", el autor hace la segunda y última mención explícita a su nombre:

> *Tomamos el café. El inquirió: "Usted es Benedetti, ¿no?" "Claro, pero ¿de dónde me conoce? No recuerdo su cara." "Es lógico. Usted estaba en la tribuna y yo entre el público. Lo escuché muchas veces en actos callejeros durante la campaña electoral del 71."* (p. 58)

Dos veces se afirma, entonces, que el "yo" narrador es el mismo autor. Esta afirmación constituye, sin duda, la convalidación más importante y directa del carácter histórico del discurso. Sin embargo, la manera indirecta en la cual se implica que estos capítulos presentan una narración de las experiencias vividas por Benedetti les resta, paradójicamente, la fuerza histórica propia de la narrativa testimonial. Aunque "Exilios" revela, como ya vimos, una intención explícita e inequívoca al constatar que se trata de un relato verdadero, Benedetti, hace uso de técnicas convencionalmente asociadas con la literatura: crea un momento de anticipación en torno a la figura un poco misteriosa del personaje del primer capítulo, misterio que sólo soluciona más adelante en el

próximo capítulo al revelar su identidad -de la manera más casual- cambiando, así, en un momento decisivo, la perspectiva que el lector tenía hasta entonces y que desde ese momento en adelante tendrá con respecto a los capítulos "Exilios".

Esta intención "literaria" de nuestro autor se puede apreciar mejor si la comparamos con la forma de autoidentificación empleada en la "Nota Preliminar" de una de las más conocidas obras testimoniales, *Tejas Verdes, diario de un campo de concentración en Chile*, de Hernán Valdés, cuyo prólogo revela el esfuerzo del autor por "desliteralizar" la experiencia personal que relata en su obra:

> El lector tiene ante sí el diario de un prisionero en uno de los sectores del campo de concentración militar de Tejas Verdes, situado a pocos kilómetros del puerto de San Antonio, en la provincia de Santiago. Evidentemente se trata de un diario reconstruído (nadie puede concebir licencias como la de redactar y guardar ningún tipo de texto en esas condiciones), pero en este proceso de reconstitución he hecho todo lo posible por conservar la más fidedigna cronología de la cotidianidad, lo que resulta harto difícil si se toma en cuenta la total ausencia de referencias y plazos temporales que caracteriza a estos lugares. (Valdés, 1974, p. 5)

Las diferencias en cuanto al estilo e intencionalidad de ambas obras resultan evidentes. Valdés aclara a los lectores el carácter histórico de su enunciado y asume la tarea de recrear lo vivido a través de un diario que, si bien se escribió después de pasados los sucesos narrados, reclama, no obstante, ser tratado como un documento fidedigno. En "Exilios", en cambio, Benedetti no persigue tales objetivos, dada la manera indirecta y hasta casual en que revela su identidad. Cabe decir que a pesar del propósito de Valdés en transmitir sus experiencias reales de manera fidedigna, el discurso pasa, no obstante, por un proceso de ficcionalización, por el hecho de que resulta imposible no inventar ciertos detalles en la narración.

Como señala Lucía Guerra Cunningham en "Polivalencias de la confesión en la

novela chilena del exilio", la memoria implica en sí una distancia y un distorcionamiento que impide la fiel reproducción de una realidad. Reconstituir, agrega Guerra, no sólo significa rescatar del pasado para que lo que ha sido vuelva a ser, sino también ficcionalizar aquello que verdaderamente existió en la realidad empírica (Guerra Cunningham, 1987, p. 229). En "Exilios", pues, el autor no pretende ofrecer una versión que reclama ser documento histórico, pero, al mismo tiempo, no deja de remitir a sucesos reales. De aquí, podemos concluir que en estos capítulos se evita una crónica explícita de la realidad con el fin de ofrecer un discurso que posee varios niveles de interpretación y en el que se puede apreciar también una dimensión estética que se introduce en el discurso para elaborar un sistema referencial más cercano a una manera literaria.

Además de lo anterior, conviene agregar que Benedetti busca otros medios para darse a conocer y constatar, indirectamente, que los capítulos "Exilios" corresponden a su propio discurso. La novela está compuesta de 45 capítulos divididos en grupos más o menos iguales, bajo títulos que aluden al personaje protagonista de cada grupo. Por ejemplo, en el caso del personaje principal, el preso, los 8 capítulos que le correspoden temáticamente son "Intramuros" y "Extramuros"; los 7 capítulos titulados "Heridos y contusos" se relacionan a su esposa; "Beatriz", con un total de 7, corresponden a su hija; "Don Rafael", con 7 capítulos, a su padre y, finalmente, "El otro", también con 7, corresponden al amigo. De este modo, obedeciendo la estructura general de la novela, los 9 capítulos restantes "Exilios" también deben corresponder a un solo personaje. Dado que en dos de estos 9 capítulos se identifica el hablante como el propio autor, se puede concluir que el es también el hablante en los otros 7.

En el primer capítulo "Exilios" subtitulado "Caballo verde", el autor hace las veces de un narrador omnisciente, empleando una tercera persona para hablar de un

hombre que convalece en un apartamento de Las Heras y Pueyrredón en Buenos Aires (p. 27). Luego, en los próximos capítulos, cambia y pasa a asumir el papel de narrador-protagonista que habla en primera persona. Una prueba que se ofrece para concluir que ambas perspectivas pertenecen al mismo Benedetti es la mención de ese mismo apartamento en el que vivió en Buenos Aires en el capítulo subtitulado "La soledad inmóvil": "*un par de años antes, en mi exilio porteño, en mi apartamento de solo en Las Heras y Pueyrredón, pasé por un trance bastante parecido*" (p. 100). Este cambio, del modo heterodiegético al autodiegético, representa una transición que separa la ficción de la historia. En "Caballo verde", no se ha establecido aún el hecho de que se cuenta la vida del propio autor de la novela. Pero, desde el momento en que se revela la identificación del narrador con Benedetti, se produce un cambio en la relación diegética que media entre el narrador y su relato. En "Exilios" no existe, por ende, el objetivo de insistir y recordarle al público que los sucesos que se cuentan son las experiencias verdaderas del autor; se establece una lógica interna -estructural y temática- que el lector debe captar para diferenciar el discurso autobiográfico del resto de la novela.

Por otro lado, junto con el propósito autobiográfico, se advierte en "Exilios" también el propósito de mezclar realidad y ficción y un intento por superar los límites de ambas. Una forma de lograrlo se ejemplifica en el capítulo subtitulado "Adiós y bienvenida", donde se establecen paralelos temáticos con la trama ficticia del resto de la novela. En efecto, el episodio contado en este capítulo versa sobre una familia -la madre y sus tres hijos- exiliada en otro país mientras el padre -un militante tupamaro- se encuentra preso en Uruguay. En "Adiós y bienvenida", uno de los capítulos "Exilios" de mayor impacto testimonial, se narran los esfuerzos de la familia de David Cámpora

y una comunidad alemana, que lucharon por su liberación por siete años.[7] Esta situación es, pues, bastante similar a la de la trama central de nuestra novela: una mujer y su hija, junto con su suegro y un amigo viven exiliados en otro país mientras que su esposo está preso en Uruguay por razones políticas. En ambos casos, las historias terminan con la liberación de los presos y con un reencuentro familiar. Las implicaciones que se derivan de esta semejanza plantea aspectos interesantes. Benedetti, ante su doble intención histórico-literaria, establece conexiones entre la trama fictica y uno de los capítulos autobiográficos. Es así que, del mismo modo en que el autor se identifica con las experiencias de otras personas en "Exilios", elaborando el carácter colectivo del exilio, también establece un paralelo entre las diferentes partes de la novela, creando en una el reflejo temático de la otra. A consecuencia de ello llegamos a leer la novela de modo diferente, afectados por la historia de una experiencia real. Es decir, las similaridades de contenido entre el discurso autobiográfico y el discurso ficticio, nos llevan a concluir que en *Primavera con una esquina rota* los límites o fronteras que dividen la historia y la literatura tienden a borrarse; después de todo, la historia de Santiago y su familia no es mera ficción, sino un ejemplo imaginario que remite directamente a la realidad concreta de los exiliados uruguayos durante los años de la dictadura.

En su relato de los sucesos históricos narrados en "Exilios", además de emplear detalles, fechas y pruebas de autenticidad, el autor ofrece un lenguaje diferente que

---

[7]Coincidentalmente, la historia de Cámpora es recogida en una de las novelas testimoniales uruguayas mejor conocidas, *Las manos en el fuego,* de Ernesto González Bermejo. En esta obra, posterior a nuestra novela, se relatan los nueve años de prisión de Cámpora, la tortura y el asesinato de prisioneros políticos, al igual que antecedentes de su infancia y vida personal anteriores a su captura, terminando con su liberación y el reencuentro con su familia en Alemania. Aquí el autor actúa como interlocutor y compilador, ordenando el material "a partir de testimonios directos de Cámpora (noventa horas de grabaciones) y escritos (mil doscientas carillas de cartas, textos especialmente elaborados, respuestas a cuestionarios...)" (nota de la contratapa de *Manos en el fuego*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1986).

registra, en un nivel subjetivo, la experiencia del exilio. El mejor ejemplo de ello lo tenemos en el capítulo "La acústica de Epidauros", cuyo texto es un poema, y el único discurso lírico de la novela. Benedetti encuentra el título y la idea central del poema en un texto de Roberto Fernández Retamar que le sirve de epígrafe: "Si se da un golpe en Epidauros se escucha más arriba, entre los árboles. En el aire"(p. 143). Se refiere a las propiedades acústicas del templo de Epidauros que permiten transmitir sonidos a través del aire en forma de eco. En los primeros versos, se emplea una voz colectiva en una primera persona plural: "*Estuvimos en epidauros veinticinco años después que roberto*" (p. 143),[8] y se describe la visita de unos porteños a Epidauros en Grecia. Como parte de los capítulos titulados "Exilios", asumimos que el hablante lírico es el mismo narrador del resto, es decir, Benedetti y, por tanto, la anécdota es real. El poema continúa describiendo el sitio y una conversación sostenida con una guía que les explica la historia del lugar. Luego, aproximadamente a la mitad del poema, se cambia del "nosotros" al "yo", desde la forma colectiva a la singular, forma que le permite a nuestro autor interiorizar y expresar lo que sentía en esos momentos:

> *y desde allí quise probar la extraordinaria acústica*
> *y pensé hola héctor hola raúl hola jaime*
> *bien despacito como quien rasguea un fósforo o arru-*
> *[ga un boleto*
> *y así pude confirmar que la acústica era óptima*
> *ya que mis sigilosas salvas no sólo se escucharon en*
> *[las graderías*
> *sino más arriba en el aire con un solo pájaro*
> *y atravesaron el peleponeso y el jónico y el tirreno*
> *y el mediterráneo y el atlántico y la nostalgia*
> *y por fin se colaron por entre los barrotes*
> *como una brisa transparente y seca.* (p. 144)

---

[8]La mención de "roberto" se referirá a Roberto Fernández Retamar, que problablemente estuvo en Epidauros muchos años antes que nuestro autor.

Benedetti, empleando un lenguaje poético, expresa una nostalgia y un deseo de poder ser escuchado por los amigos que se encuentran presos en Uruguay. En este caso, el texto lírico le facilita al autor, quien tiene una larga trayectoria como poeta, la posibilidad de comunicar, en un nivel subjetivo-imaginario, los sentimientos de añoranza que se producen a consecuencia de la ruptura con la sociedad a la cual pertenece. En el poema, Epidauros se convierte en una metáfora de la realización del deseo del exiliado, una figura que transforma, por medio de la acústica del lugar, una situación de imposibilidad de volver en una situación de comunicación con la comunidad separada. En otras palabras, en este lugar en Grecia, el hablante lírico como exiliado intenta comunicarse con los amigos que están padeciendo otro tipo de exilio. En este caso, el discurso contestatario testimonial asume una forma discursiva diferente de la que se emplea en los demás capítulos autobiográficos. "La acústica de Epidauros" es un buen ejemplo de la manera como en "Exilios" Benedetti mezcla un lenguaje documental con un discurso más literario para apoyar su convicción, tal como señala en su artículo "Los temas del escritor en el exilio", que el escritor es también un ser político que reacciona a las circunstancias y sucesos que le rodean, sin dejar de olvidar su prioridad artística.

Finalmente, es a partir de esta conclusión que quisiéramos terminar el presente capítulo con una breve consideración sobre la relación dinámica entre la obra y el público. De acuerdo a Wolfgang Iser, un texto se compone de elementos no significativos y de elementos significativos y estos últimos de elementos pertinentes y no pertinentes. Los elementos pertinentes que constituyen la obra no existen por sí mismos, sino más bien gracias a una selección hecha ya por el emisor, ya por el receptor (Rothe, 1987, p. 25). En nuestra novela, pues, un elemento que quizá no sea pertinente de forma consciente en la perspectiva de un lector -comentarios triviales por ejemplo- pueden ser significativos para otro, quien lo recibe y lo entiende como la

expresión de un efecto testimonial. Como hemos visto, "Exilios" plantea preguntas y respuestas a los lectores, exigiendo su participación. Tanto el texto como el lector sale de una comunidad cargada de valores e ideas sobre el mundo, pero Benedetti ha adoptado una forma diferente de expresar estos valores al intercalar un discurso histórico en la trama ficticia de su novela porque ha querido describir una realidad social específica de acuerdo a sus propósitos artísticos y políticos.

Recordando los postulados de Jauss, nuestro análisis de "Exilios" nos obliga a formular nuevamente la pregunta del lector: ¿Hay que leer estos capítulos como historia o como parte de la ficción? De los tres públicos potenciales del escritor exiliado, antes mencionados por Angel Rama, las diferentes valoraciones que se van a establecer mediante el proceso de lectura estarán condicionadas por su correspondiente horizonte de expectativas. Un lector latinoamericano o uruguayo que ha experimentado o sabe personalmente de lo que se narra va a identificar y aceptar la validez histórica del enunciado. Para este lector, el discurso será muy verídico, aún cuando presente una tensión entre historia y ficción. Para otros, las experiencias narradas por el autor pueden tener un valor más bien informativo en la medida que dan testimonio de una situación real antes desconocida para ellos. Habrá aún otros que simplemente rechazarán el enunciado del autor porque no comparten su ideología o visión del mundo. No existe, pues, una única respuesta correcta que todos deban aceptar, puesto que dada su forma, "Exilios" permiten varias interpretaciones. Al mezclar capítulos autobiográficos y capítulos ficticios, borrando muchas veces la distinción entre ellos, se muestra que la división y las diferencias entre historia y literatura no existen realmente en *Primavera con una esquina rota.*

IV La dimensión ficticia: formas del exilio

En el capítulo anterior hablábamos de la manera como Benedetti incorpora en *Primavera con una esquina rota* su propia historia de exiliado y las ramificaciones políticas y artísticas que se derivan de la narración de su experiencia en la novela. En el capítulo que ahora se inicia, pasamos nuestra atención a la trama central de ésta con el propósito de establecer y explicar las relaciones entre los niveles temáticos, estructurales, y narrativos que se plantean en torno a la problemática del exilio. Como veremos, en los 36 capítulos restantes se presentan varias facetas del exilio y formas de expresión que remiten al mismo contexto histórico planteado en el discurso autobiográfico, aunque claro está, desde una perspectiva ficticia. Con tales fines en mente, aplicaremos a nuestro análisis algunas de las nociones sociocríticas desarrolladas por Mijaíl Bajtín para explorar las mediaciones entre el texto y la cultura en la cual se ha desarrollado.

En los capítulos que constituyen el grueso de la novela de Benedetti, se narra la historia de una familia uruguaya afectada por las circunstancias socio-políticas de los años setenta en su país. Santiago Aguirre, un guerrillero tupamaro, se encuentra encarcelado por razones políticas. Su esposa, Graciela, junto con su hija, Beatriz, y su padre, Rafael, han salido del país después de su captura para comenzar un duro exilio en otro país latinoamericano. Si bien económicamente han logrado salir adelante, en el plano emocional y psicológico, sienten el impacto de la desintegración familiar y cultural. Rolando, otro exiliado uruguayo y amigo del matrimonio, se convierte, por diversas razones, en el amante de Graciela. Así, surge un triangulo amoroso que viene a representar el dilema central, símbolo de la trágica suerte de los personajes. La novela termina con la liberación de Santiago en el momento en que, saliendo del aeropuerto y

sin saber de la relación amorosa entre su esposa y amigo, se reúne con ellos después de cumplir cinco años de prisión en Uruguay. De esta trama, pues, la cual envuelve a cinco personajes -un prisionero y cuatro exiliados-, trazaremos dos planos que constituirán las dos categorías temáticas generales del discurso ficticio: el exilio interno y el exilio externo. Ambas situaciones, que se complementan y relacionan entre sí, nos permitirán explorar la crisis de los personajes ante las nuevas circunstancias que se ven afrontados a vivir y los cambios que se producen en ellos.

UNA RUPTURA CON EL PASADO

Si bien los personajes de la trama ficticia de *Primavera con una esquina rota* se desenvuelven en un marco "realista" que corresponde temáticamente a los sucesos políticos de la época presentada en los capítulos autobiográficos, cabe notar que carecen ciertos detalles históricos concretos. Como mencionábamos en el capítulo anterior, una manera de contrastar lo autobiográfico con lo ficticio es por medio de la reducción de las coordenadas espacio-temporales en el segundo en comparación con el mayor grado de especificidad con respecto al lugar y el tiempo en el primero. Es decir, en la trama ficticia, se explora el espacio y el tiempo más bien como el marco de una condición emotiva y psicológica de cada personaje, sin dejar de remitir indirectamente a la misma realidad proyectada a través de los capítulos autobiográficos. En otras palabras, el período que tanto el preso como su familia están pasando corresponde básicamente al mismo período de los "personajes" del discurso autobiográfico. No obstante, en el discurso ficticio no se mencionan fechas, datos y eventos históricos, prefiriéndose, en cambio, explorar las reacciones emotivas de los personajes ante el nuevo ambiente que ahora les toca vivir. Como veremos, tanto la prisión como el destierro producirán una ruptura con el pasado, a un nivel individual y colectivo, puesto que para todos ellos es

imposible mantener los antiguos valores, costumbres y modos de vida. Nuestro análisis se concentrará en establecer, por tanto, el carácter y el impacto de esta ruptura.

En un estudio de las funciones de la temporalidad como estructura que conecta y relaciona los efectos sociales y culturales en el mundo de los personajes, las nociones de Mijaíl Bajtín resultan ser muy útiles para nuestros propósitos. Bajtín explora la noción del tiempo en la literatura como representación de un fenómeno social definido por culturas determinadas y no como fenómeno necesariamente universal válido para todas las sociedades o todos los períodos históricos; más bien que existir como un fenómeno autónomo que funciona básicamente como una escala de medida, el tiempo sólo toma cuerpo dentro de una interacción dialógica en un marco binario de dos realidades, la individual y la del grupo social. Cada realidad tiene una naturaleza espacio-temporal diferente y las dos actúan en conjunto para crear significado (Taborsky, 1993, pp. 255-65). Es decir, el tiempo no existe separadamente por sí mismo, como entidad absoluta, puesto que se considera como un concepto social que sólo toma forma a partir de las relaciones formadas entre el individuo, su grupo social y el medio ambiente. El propio Bajtín también expresa, la inseparabilidad del tiempo y el espacio en su concepto de "cronotopo", que define como la conexión intrínsica de las relaciones temporales y espaciales que expresadas artísticamente en la literatura. Se puede entender este término, tomado de las matemáticas y las teorías de la relatividad, como una categoría formalmente constitutiva que también determina hasta un grado significativo la imagen del hombre en la literatura. En el análisis cronotópico, pues, el tiempo y el espacio son considerados más bien como formas de una realidad más inmediata que varían en cualidades, puesto que presuponen actividades sociales diferentes (Scholz, 1993, pp. 283-7).

En la trama ficticia de *Primavera con una esquina rota*, existen, en efecto, dos

formas de experiencia, la individual y la del grupo. En efecto, cada personaje vive su exilio "individual" pero como integrante de una comunidad, forma parte también del exilio colectivo de su grupo. De acuerdo al énfasis bajtiniano, pues, hay que tomar en cuenta el diálogo que se establece en la interacción entre ambas formas de experiencia. Es decir, la realidad individual se desarrolla dentro de su propio tiempo y espacio dado que cada personaje va a responder de modo diferente a su nuevo ambiente, ya sea el exilio interno o el externo. El tiempo y el espacio que se presentan dentro y fuera de la prisión se deben entender, por ende, como una conceptualización diferente por parte de cada personaje. Al mismo tiempo, sin embargo, su propia realidad está dentro y forma parte de la realidad del grupo social. Comprender estas dos realidades implicará entender la ruptura que se da al nivel personal y colectivo en la trama ficticia. La posición bajtiniana sirve a nuestros fines porque nos permitirá establecer una perspectiva tanto del exilio interno como externo que se unen, como veremos más adelante, en un cronotopo particular.

En el caso de Santiago, sus años de exilio interno representan una de las peores violaciones a los derechos humanos y la dignidad de la persona, dado que ha sido separado brutalmente de su familia y de la sociedad. La duración de este período se especifica al principio y casi al final de la novela:

> Dirás que cuatro años, cinco meses y catorce días son demasiado tiempo para reflexionar. (p. 15)

> cinco años dos meses y cuatro días y todavía existo hurra son mil ochocientas ochenta y nueve noches bah (p. 193)

La acción de la trama, por tanto, corresponde a los últimos ocho meses de los cinco años que Santiago pasa en la prisión uruguaya. Estas observaciones específicas, al inicio y final de la novela, sobre el período en la cárcel van a contrastar con una falta casi

absoluta de la mención del transcurso del tiempo en el resto de los capítulos en que habla este personaje. En otras palabras, aparte de estas dos menciones, Santiago va a referirse al valor y el sentido de este tiempo en su vida sin especificar constantemente las fechas. Se siente que el tiempo pasa, en realidad, porque nos damos cuenta de los cambios en su personalidad y modo de ver la vida. Los años en prisión producen, pues, un cambio radical en Santiago; si bien parece que no llora ni lamenta sus circunstancias, la forzada separación de su familia le ha afectado enormemente.

En este tiempo vacío y cruel, el personaje adopta dos posturas generales: en primer lugar, tiende a refugiarse en los momentos felices de su juventud y su vida con Graciela anterior a la prisión; otras veces tiende a proyectarse hacia el futuro que tanto espera, cuando finalmente logre salir de la cárcel. Sin duda, estas dos acciones constituyen una forma de escape ante su desesperante situación presente; en este mundo aislado, Santiago rechaza la realidad que vive, prefiriendo mirar hacia atrás y adelante. A partir de aquí, podemos afirmar que la temporalidad en el relato se ve afectada en el exilio interno de una manera diferente que en el exilio externo: mientras que afuera el tiempo transcurre, en la cárcel el tiempo se detiene para el preso. Sin embargo, el hecho de aferrarse al pasado no deja de convertirlo en otro hombre, de forzarlo a ver las cosas de otra manera:

> La única ventaja de este tiempo baldío es la posibilidad de madurar, de ir conociendo los propios límites, las propias debilidades y fortalezas, de ir acercándose a la verdad sobre uno mismo, y no hacerse ilusiones acerca de objetivos que uno nunca podría lograr, y en cambio aprontar el ánimo, preparar la actitud, entrenar la paciencia, para conseguir lo que algún día sí puede estar al alcance. [...] Algún día abandonaré este raro exilio y me reintegraré al mundo, ¿no? Y seré alguien distinto, creo incluso que alguien mejor, pero nunca el enemigo del que fui o del que soy, sino más bien el complementario. (p. 77-8)

En el caso de Santiago no existe, como es común en la narrativa del exilio, una

idealización o añoranza del tiempo perdido, que se ve glorioso, en comparación con el caótico presente. No obstante, prisionero en el tiempo y el espacio, su experiencia lo obliga a interiorizar y cuestionarse detenidamente. Santiago se convierte, pues, en una persona menos idealista, más práctica y trágicamente también más amargada. El exilio interno representa, en definitiva, el hombre político que enfrenta y asume sus circunstancias históricas con una actitud crítica y de responsabilidad por sus actos; más que una denuncia de las atrocidades cometidas por el régimen militar, en la trama ficticia se prefiere explorar el lado humano de este personaje. Tanto Santiago como el resto de los personajes llegan a un descubrimiento acerca de sí mismos, consecuencia del período traumático que les toca vivir.

La familia de Santiago se encuentra en México, lo cual se deduce por una mención indirecta que éste hace acerca del país donde vive "el duque", es decir Rolando. En el capítulo "Extramuros Fasten seat belt", Santiago comenta: "bueno el duque parece que está en méxico" (p. 201), luego en el último capítulo Santiago dice: "pero si es el duque / pero si es el duque de endives en persona" (p. 216). En general, la ubicación del espacio tiende también a no ser especificada puesto que a menudo los personajes se refieren al lugar donde viven como "ese país", como dice Santiago, y "este país" como dicen los otros. En el exilio externo, los personajes experimentan de manera distinta los desajustes que este tiempo y espacio les produce. En el mundo psicológico e ideológico del destierro, los personaje experimentan una ruptura de sus antiguos valores, formas de ser y de ver el mundo como consecuencia directa de los cambios que se dan en sus vidas. Para Graciela, la separación entre ella y su marido produce, finalmente, un tipo de frustación y rechazo hacia Santiago que no sabe cómo explicar, ocasionándole confusión y culpa. Se dice que a veces el destierro llega a quebrar la solidaridad del exiliado con su grupo social. En nuestra historia, la separación entre Santiago y Graciela

produce la ruptura familiar:

> -Es absurdo, Rolando. Santiago no me hizo nada. Sólo caer preso. ¿Qué te parece? Después de todo, ¿se puede hacer a alguien algo peor, algo más ominoso? Me hizo eso. Cayó preso. Me abandonó. [...] Él sigue escribiéndome cartas cariñosas, cálidas, tiernas, pero yo las leo como si fueran para otra. ¿Podés aclararme lo que ha pasado? ¿Será que la cárcel ha convertido a Santiago en otro tipo? ¿Será que el exilio me ha transformado en otra mujer? [...] Yo no me he mejorado ni me he enriquecido. Me siento más pobre, más seca. Y no quiero seguir secándome. (pp. 90-1)

Graciela se cuestiona sin saber realmente qué hacer al encontrarse con nuevos sentimientos y actitudes que vienen a reemplazar todo aquello que siente haber perdido. En otro país lejos de Uruguay, ella está, inconscientemente, tratando de dejar atrás el pasado y comenzar de nuevo. Al contrario de Santiago, Graciela no siente que este difícil período la haya convertido en una mejor persona puesto que se siente más pobre espiritualmente e intenta llenar el vacío que su marido ha dejado.

En esta etapa de vulnerabilidad y confusión, entra Rolando en escena y toma el lugar de Santiago, convirtiéndose en el amante de Graciela. Este personaje, a quien también el exilio ha convertido en un hombre diferente al que era antes -de un "don Juan revolucionario" a un hombre más maduro y calmado- reflexiona, a su vez, sobre las consecuencias de su relación con la mujer de Santiago:

> Para él es una sensación nueva. Y no es desagradable, qué va a ser. Pero lo cierto es que se ha metido en un atolladero. Nunca le había pasado esto con ninguna mujer. Siempre había sido él, Rolando Asuero, el propietario de la iniciativa, el que había llevado las riendas de cada relación, terminara o no en la cama. [...]
>
> Pero la Graciela de ahora es otra cosa. Y él también ha cambiado. Como para no. [...] Y en el centro vital del despiporre: Santiago. Santiago en el Penal, sin poder defenderse ni atacar, solito con su murria y con su acervo cultural, qué terminología eh, pero además qué situaçao. (p. 133-5)

La figura del preso, en efecto, lo atormenta con remordimientos ya que siempre ha admirado a Santiago por ser un hombre valiente y de firmes convicciones y sobre todo porque es su amigo. Pero mientras más trata de encontrar una respuesta a esta situación injusta y compleja, llega a la conclusión de que no hay soluciones o respuestas fáciles:

> Hemos encontrado algo que nos importa mucho y por lo tanto vamos a seguir juntos, con todos los problemas y los deasajustes que ello va a implicar. [...] Vos seguirás pensando, claro, y yo seguiré pensando, cada uno por su cuenta y riesgo. [...] el simple hecho de no macerar el tema con palabras que se repiten y se gastan y nos gastan, ese simple silencio nos irá ayudando, nos ayudará a querernos como verdaderamente somos, y no como tendríamos la frágil obligación de ser. (p. 157-8)

Graciela y Rolando, que ahora viven en otro ambiente, intentan, entonces, romper la relación entre lo que antes eran y lo que son ahora. Es decir, la ausencia física de la patria los ha hecho conscientes de la nueva realidad que ahora viven. En el exilio externo, estos personajes no rechazan el presente, como en el caso de Santiago, sino que se integran a él. De este modo, la experiencia transitoria que viven pasa a un primer plano y se opone a sus previos valores morales y políticos.

Don Rafael también se ve afectado ante la nueva realidad que le toca ahora vivir. Al igual que Santiago, ofrece una serie de reflexiones sobre el exilio y el futuro "desexilio", el esperado regreso a la patria. Por una mención que este personaje hace acerca del Plebiscito en Uruguay, se puede concluir que el año al que corresponden los sucesos en la trama ficticia es 1980. Don Rafael, que trabaja como maestro en una escuela, experimenta un sentimiento de culpa por estar fuera de Uruguay mientras que su hijo está en la cárcel. El destierro no ha sido fácil para él, sobre todo por su edad y el hecho de que ahora tiene que acostumbrarse a otro país y cultura. Sin embargo, conoce a una mujer, Lydia, a quien empieza a considerar cada vez más como su mujer. La relación que surge entre ambos le ayuda, sin duda, a combatir la soledad, haciendo

de este período transitorio una carga menos pesada. Es decir, si bien este personaje siente cierta melancolía hacia todo lo que dejó atrás, esto no le impide seguir su vida en el exilio y ver hacia adelante: " Nadie puede ni quiere quitarse sus nostalgias pero el exilio no debe convertirse en frustación. Vincularse y trabajar con la gente del país, como si fuera nuestra propia gente, es la mejor forma de sentirnos útiles y no hay mejor antídoto contra la frustación que esa sensación de utilidad" (p. 169).[1] He aquí otro ejemplo de la dimensión moralizante del mensaje político en la novela de Benedetti. A través de un personaje, se asume una actitud esencialmente optimista y de responsabilidad social con el fin de evitar caer en un sentimiento de derrota y desesperación.

Este optimismo de don Rafael, no obstante, va teñido de todo el dolor y sufrimiento que la experiencia del exilio y los sucesos de su país han causado. Su actitud es diferente a la que asume Graciela. Por un lado, mira hacia el futuro e intenta integrarse a su presente, pero sin reemplazar lo que dejó atrás. Por ejemplo, Lydia no toma, en realidad, el puesto de la madre de Santiago, aún cuando está ya muerta, y tampoco renuncia a la idea de regresar algún día a la patria. En sus palabras, en el caos y la destrucción de una sociedad todos tienen que levantar nuevos cimientos con miras hacia el futuro:

> Todo este terremoto nos ha dejado rengos, incompletos, parcialmente vacíos, insomnes. Nunca vamos a ser los de antes. Mejores o peores, cada

---

[1]En uno de sus artículos posteriores a la novela, Benedetti retoma este comentario de don Rafael, casi de forma idéntica: "Nadie puede ni quiere quitarse sus nostalgias (sería inhumano, y además inútil, exigirnos esa amputación) pero el exilio no debe convertirse en frustación. Además una de las pocas recetas válidas para sobrellevar el exilio es vincularse con la gente del país pero en profundidad, como si fuera nuestra propia gente (¿y acaso no lo es?); es la mejor forma de sentirnos útiles [...]." ("Los temas del escritor en el exilio", *La cultura, ese blanco móvil*, México, D. F., Nueva Imagen, 1989, p. 91.)

> uno lo sabrá. Por dentro, y a veces por fuera, nos pasó una tormenta, un vendaval, y esta calma de ahora tiene árboles caídos, techos desmoronados, azoteas sin antenas, escombros, muchos escombros. Tenemos que reconstruirnos, claro: plantar nuevos árboles, pero tal vez no consigamos en el vivero los mismos tallitos, las mismas semillas. [...] Quitar los escombros, dentro de lo posible; porque también habrá escombros que nadie podrá quitar del corazón y de la memoria. (pp. 191-2)

La tarea moral de todo exiliado es, por tanto, la de encontrar "algo" con que compensar la pérdida o ruptura producida en el destierro. En su caso, tenemos el esfuerzo de un hombre por integrarse a otra sociedad y crear nuevos nexos que reemplazen los que se han roto: "Lo esencial es adaptarse" son las primeras palabras de don Rafael en la novela, lo cual resume desde el comienzo, su filosofía ante las nuevas condiciones históricas.

Los trágicos eventos que esta familia afronta, tanto dentro y fuera de las fronteras, representan un período que destrozó a todo un país. Al igual que en los capítulos "Exilios", la trama ficticia evoluciona siguiendo dos rumbos generales -el personal y el colectivo. Cada uno de ellos, a su modo, vive su propio exilio y reacciona ante lo que sucede de forma personal, afectado por los cambios profundos que se experimentan en el plano emocional, social y político. Es así que las relaciones familiares y sociales toman una nueva dirección, ya que no es posible continuar existiendo de acuerdo a los antiguos paradigmas. Una palabra significativa que surge en el discurso ficticio como símbolo de la ruptura que se da en el exilio interno y externo es "la primavera", la cual se encuentra mencionada varias veces en el texto. Por ejemplo, se dice que la madre de Santiago murió escuchando "la primavera" de Vivaldi, lo cual quedó para siempre impreso en la memoria del encarcelado (p. 190); también se dice que a Graciela no le gusta la primavera porque fue en esa estación que aprehendieron a Santiago (p. 29); pero es en el capítulo "Extramuros (Fasten seat belt)", sin embargo,

donde Santiago repite la palabra varias veces y explica su significación, lo cual aclara también el título de la novela:

> la primavera es como un espejo pero el mío tiene una esquina rota / era inevitable no iba a conservarse enterito después de este quinquenio más bien nutrido / pero aun con una esquina rota el espejo sirve la primavera sirve (p. 196)
>
> una esquina rota / quizá la haya roto la nueva graciela la graciela distante pero esto es seguramente una locura y ella me esperará en el aeropuerto con beatricita y el viejo / (p. 197)
>
> habrá que volver pero a qué país a qué uruguay / tambien tendrá una esquina rota y sin embargo reflejará más realidades que cuando el espejo estaba virgen /... (p. 198)
>
> la primavera no está todavía ahí al alcance de la mano / la primavera no llegará mañana pero acaso pasado mañana / reagan neutrónico y tozudo no podrá impedir que la primavera llegue pasado mañana (p. 202)

La primavera se presenta, pues, como la imagen o símbolo de lo que tanto el individuo y su país han perdido, obligándolos a buscar otra primavera, aunque ahora tenga una esquina rota. Se puede hablar de la primavera, pues, como el cronotopo bajtiniano que representa el quiebre de la continuidad cultural de un país y una familia, y el deber de levantarse de los escombros, de comenzar de nuevo. El tiempo y el espacio adquieren, pues, un carácter simbólico y abstracto que unifica el antes y el ahora, el aquí y el allá. Todos los personajes rompen con los antiguos esquemas en el exilio y emprenden una búsqueda individual, tratando de encontrar algo con que sustituir lo que han perdido, al mismo tiempo que están conscientes de que, como dice don Rafael, mejores o peores, nunca serán los mismos de antes. De ahí que la lucha por sobrevivir se convierta en un tema esencial de la novela. Todos intentan, a su modo, construir nuevos esquemas, conceptos y valores que se adapten a la nueva realidad: la idea de la primavera, aun con

una esquina rota, sirve para recordar que nada ni nadie podrá impedir su llegada.

LA SITUACIÓN NARRATIVA: VOCES DEL EXILIO

Un análisis de la situación narrativa constituye un aspecto fundamental para la comprensión de los sucesos tanto del exilio interno como del externo y la búsqueda de identidad que emprende cada uno de los personajes. Para ello, seguiremos, a continuación, los conceptos bajtinianos de polifonía y heteroglosia con el fin de estudiar la presencia simultánea de diversas voces y estilos narrativos en el discurso. De acuerdo a Bajtín, Dostoievski es el creador de la novela polifónica, cuya característica principal es la presencia de una pluralidad de voces y consciencias independientes e inconfundibles. En las obras del novelista ruso, los personajes son portadores autónomos de su propia palabra y se perciben como autores de una concepción ideológica propia:

> Los héroes principales de Dostoievski, efectivamente, son, según la misma intención artística del autor, *no sólo objetos de su discurso, sino sujetos de dicho discurso con significado directo*. [...] La conciencia del héroe aparece como otra, como una conciencia ajena, pero al mismo tiempo no se vuelve objetual, no se cierra, no viene a ser el simple objeto de la del autor. [...] El discurso del héroe acerca del mundo y de sí mismo es autónomo [...], tiene una excepcional independencia en la estructura de la obra, parece sonar al lado del autor y combina de una manera especial con éste las voces igualmente independientes de otros héroes. (Bajtín, 1988, pp. 16-7)

En la unidad del mundo percibido y comprendido monológicamente, los héroes se desenvuelven dentro de un único mundo objetivo a la luz de la conciencia unitaria del autor. Los héroes de Dostoievski, sin embargo, forman lo que Bajtín llama la auténtica polifonía de voces al presentarse como un conjunto de construcciones filosóficas independientes y muchas veces contradictorias, entre las cuales el punto de vista del autor está lejos de ocupar el primer lugar.

Puesto que uno de los rasgos narrativos más destacados de *Primavera con una*

esquina rota es la presencia del discurso del autor, el cual aparece intercalado en un mismo plano con el discurso de los personajes ficticios, nos parece que el planteamiento de Bajtín nos permite un acercamiento crítico a la novela de Benedetti. En este caso, la voz del autor parece equipararse a la de los personajes, puesto que ambos se presentan a un mismo nivel en la estructura de la obra. Como ya hemos comentado, la novela, con un total de 45 capítulos, intercala capítulos autobiográficos y ficticios. Nueve capítulos pertenecen al autor y los 36 restantes pertenecen a la trama ficticia: Santiago con 8 capítulos y el resto de los personajes con 7 cada uno. A cada personaje, por tanto, le corresponde temáticamente un número determinado de capítulos que se agrupan y distinguen por un título específico. Este mecanismo, permite introducir en la novela cambios de focalización en la estructura narrativa, dado que cada uno de estos grupos de capítulos se destacan por la presencia de un narrador diferente con una postura particular, lo cual conduce a la creación de un mundo polifónico. De este modo, el principio estructural de *Primavera con una esquina rota* se caracteriza por la unión de capítulos que introducen diversas voces donde diferentes puntos de vista reflejan la complejidad del exilio.

Hasta ahora hemos hablado de los personajes y de la ruptura que se produce en cada uno de ellos, sin detenernos a considerar cómo clasificarlos. A primera vista, resulta obvio que Santiago es el protagonista. En primer lugar, en el plano estuctural, la novela comienza y termina con uno de sus capítulos y es el personaje que, después del autor, tiene el mayor número de capítulos. Segundo, en el plano temático, como ya hemos comentado, el título de la novela se relaciona directamente a él. No obstante, en la elaboración narrativa de la trama ficticia, Santiago no es el único que habla en primera persona, presentando directamente su punto de vista, puesto que tanto don Rafael como Beatriz comparten el mismo "privilegio". Es decir, estos tres personajes

narran su propia historia en primera persona, manifestando una cierta independencia mediante el carácter de su propio discurso. En la estructura global de la novela, hay, entonces, cuatro narradores que emplean la primera persona: Benedetti, Santiago, don Rafael y Beatriz. A consecuencia de este principio personalista y autónomo, nuestro autor-narrador se encuentra en una posición mucho menos dominante en relación a los personajes, ya que su discurso no controla ni ejerce autoridad obvia con respecto al discurso de las otras voces autodiegéticas.

Recordando a Bajtín, esta relativa libertad de los personajes con respecto al autor, la cual emana de su tarea artística, desconstruye la voz narrativa monológica o unitaria que pretende que los personajes se desenvuelvan a la luz de una sola conciencia (p. 16). Es así que los discursos de Santiago, don Rafael y Beatriz parecen "sonar" al lado del narrador de "Exilios", estableciendo un mundo polifónico. Sin embargo, en los capítulos titulados "Heridos y contusos" y "El otro", que se relacionan a Graciela y a Rolando, respectivamente, la narración está a cargo de una instancia omnisciente. Es decir, estos dos personajes no son portadores de su propio discurso y, por tanto, no mantienen la misma relación narrativa con la diégesis que los otros personajes antes mencionados. De esta manera, podemos clasificar a los personajes de la trama ficticia en dos tipos: los que cuentan su propia historia y los personajes cuya historia es narrada por una instancia omnisciente. En la estructura narrativa de la trama ficticia se entrelaza, entonces, el punto de vista de cuatro narradores: el preso, a cargo de los capítulos "Intramuros" y "Extramuros"; el abuelo, en los capítulos "Don Rafael"; la niña, en "Beatriz"; y un narrador omnisciente, en "Heridos y contusos" y "El otro". A través de esta estructura fragmentada se alternan las diferentes voces, siendo posible por el título de cada capítulo saber de antemano a que narrador le toca hablar. Este hecho nos permite identificar los narradores más fácilmente, puesto que se establece un principio

de orden narrativo en la estructura de la novela. Vamos a detenernos, pues, ante esta situación narrativa, explorando la elaboración de cada enfoque y los diferentes estilos de narración.

Los capítulos de Santiago y don Rafael, presentan varias similitudes, además de su estatuto de narradores autodiegéticos. Santiago cuenta su historia ya sea en cartas o en forma de monólogos. Por medio de una serie de largas reflexiones, narradas por lo general en tiempo presente, este personaje examina su pasado, las circunstancias políticas de su país y el impacto que la prisión ha causado en su vida. Del mismo modo, don Rafael ofrece también reflexiones filosóficas y políticas en cuanto a la difícil etapa que vive su familia y compatriotas en el destierro y el incierto futuro cuando los exiliados puedan volver a Uruguay.[2] En ambos casos predomina el uso de monólogos en los cuales se articulan muchos de sus pensamientos, empleando un tono confesional y una actitud crítica de análisis. De este modo, la mayor parte de la trama ficticia, a cargo de estos dos personajes, ofrece ininterrumpidas reflexiones, cuyo receptor viene a ser, en realidad, el lector mismo. Como consecuencia, la distancia emocional entre el narrador y el lector se acorta porque el estilo narrativo que se emplea favorece una comunicación "directa" entre ambos. La autodiégesis permite, por ende, que el lector se identifique con el hablante, y que simpatice más con él, compartiendo sus ideales, problemas y esperanzas.

Por otro lado, el narrador de los capítulos sobre Graciela y Rolando es una instancia heterodiegética, ya que no figura en la diegésis, aunque tiene la capacidad de describir los estados internos de los personajes. Sin embargo, en el caso de Graciela,

---

[2]Tanto Claude Cymerman (1989) como Eileen Zeitz (1986), comentan sobre los paralelos evidentes entre don Rafael y el autor, debido a su edad, 67 años, y su profesión de escritor.

muchas veces el narrador reduce su visión, limitando su enfoque a lo externo al mismo tiempo que parece mostrar un saber parcial:

> Graciela aparenta treinta y dos o treinta y cinco años, y tal vez los tenga. Lleva una pollera gris y una camisa roja. Pelo castaño, ojos grandes y expresivos. Labios cálidos, casi sin pintura. Mientras hablaba con su hija, se había quitado los anteojos, pero ahora se los coloca de nuevo para seguir leyendo. (p. 18)

> [Graciela] se contempló en el espejo sin sonreírse a sí misma, pero alzó levemente las cejas como interrogándose o cuestionándose o simplemente para comprobar el grado de su fatiga. (p. 70)

Al revelar las limitaciones de su omniscencia en ciertas ocasiones, como cuando dice "y tal vez los tenga" en uno de los párrafos citados, el narrador comunica la sensación de reducción de su conocimiento y comprensión de lo que sucede en el mundo narrado. Es aquí que se establece, entonces, el contraste más grande entre los capítulos de los narradores autodiegéticos y los capítulos del narrador heterodiegético. Mientras que en los primeros los personajes exponen detalladamente su manera de pensar y ver las cosas, en el caso de Graciela, el narrador se enfoca en lo externo de su persona, evitando indagar los pensamientos de ésta. De este modo, el discurso de la mujer se presenta, casi exclusivamente, en forma de diálogos que sostiene con otros personajes, empleándose un estilo directo.

En el caso de Rolando, sus episodios ofrecen, a menudo, monólogos y pensamientos de naturaleza retrospectiva, casi siempre en la forma de anécdotas sobre Santiago y los amigos del Uruguay de antes del exilio: las fiestas, las reuniones en la playa en las que pasaban tardes enteras hablando de libros, política y comiendo churrasco y ñoquis. En otros episodios que pertenecen a su tiempo presente, Rolando reflexiona sobre los cambios que el exilio ha producido en su vida y cómo, sin habérselo propuesto o siquiera sospecharlo, comenzó repentinamente una relación amorosa con

Graciela. Este uso de monólogos, por lo general en un estilo indirecto libre que funde la voz del narrador y la del personaje, contrarresta el hecho de que no se le permite narrar su propia historia. Sin embargo, no obstante la aparente autonomía del discurso de Rolando conseguida mediante los monólogos, se reitera el dominio del narrador que imprime al discurso un tono que evidentemente connota una información imparcial. Por ejemplo, en el primer capítulo del grupo titulado "El otro" en el cual se presenta a Rolando, el narrador parece emitir juicios personales:

> Y ahora puta qué ojeras dice y se dice Rolando Asuero ante el espejo de tres herrumbes, *me hice a las penas, bebí mis años*. La verdad es que se hizo a las penas, pero bebió otra cosa. [...]
>
> Ah si pudiera echarle al imperialismo la culpa de estas ojeras. Pero no. *Testigo solito a la luz del candil*. No necesita terapia colectiva ni individual. Jodido el exilio ¿no? Incluso el pobre analista las pasó mal. Allá se negó a proporcionar las fichas de sus pacientes subversivos y menos aún las de los subversivos impacientes. (p. 38)

Aquí, el narrador hace uso de un discurso indirecto libre, ubicándose en el mismo plano que el personaje, de modo que resulta difícil distinguir si los comentarios pertenecen a uno o al otro. Esta característica no parece indicar un intento de favorecer el discurso de Rolando, dado que los comentarios del narrador muestran una cierta ironía y actitud negativa con respecto al personaje. Así, el estilo más informal y hasta el lenguaje vulgar de los capítulos sobre Rolando contrastan con la seriedad y la moralidad de la narración autodiegética de Santiago y don Rafael. No obstante, Rolando no deja de ser un personaje complejo; en otras palabras, no es el "villano" de la historia, que seduce a la esposa del amigo sin considerar las consecuencias y lo incorrecto de sus acciones. A través de sus palabras y análisis de la situación, se presenta a un hombre que si bien tiene vicios y debilidades, también siente cariño y respecto por sus amigos.

La situación narrativa es, sin duda, relevante para la caracterización de los

personajes. Los cambios de narración entre autodiegética y heterodiegética limitan hasta cierto punto el tono confesional y de reflexión que hemos visto en la narración de Santiago y don Rafael. Estos dos personajes exponen ampliamente su posición ante el acontecer y, como lectores, llegamos a conocerlos mejor. Por el contrario, el predominio del uso de diálogos en los capítulos narrados en tercera persona no permite un acercamiento y comprensión efectiva con respecto a la posición que adopta Graciela. En efecto, el discurso de la mujer resulta ser el menos autoconsciente de todos los personajes en la medida en que casi nunca aparece sola y en un espacio en que pueda reflexionar y exponer sus sentimientos como los demás. Como señala Nilda Díaz en su artículo "Las estaciones del exilio", no hay un esfuerzo en la novela de Benedetti por incorporar una perspectiva femenina:

> El mundo de las mujeres es [aquí] de una triste opacidad. Salvo Beatriz, están presentadas como en un coro: aplauden, asienten y, naturalmente, preparan los ñoquis. Desde lejos se las ve, desde lejos se las oye. ¿Estaría Benedetti afectado por el machismo-leninismo que Rolando, soltero impenitente, atribuye a sus amigos? [3]

La pregunta de Díaz viene a cuestionar precisamente el principio artístico del mundo polifónico de Bajtín que intentamos atribuir a la novela de Benedetti. Si bien las voces de ciertos personajes, la mayoría masculinas, adquieren autonomía e independencia en la estructura narrativa con respecto al discurso del autor, las voces femeninas por otro lado, a excepción de la niña, aparecen silenciadas. La visión que se ofrece de Graciela es, por tanto, limitada, puesto que el mecanismo de la narración en tercera persona adopta una posición discursiva que evita la exposición directa de sus pensamientos e ideas. En otras palabras, no hay un intento por explorar y comprender el punto de vista de la mujer. Como mencionamos anteriormente, el problema o dilema central de la

---

[3]Cito a través de Claude Cymerman, p. 56.

trama ficticia viene a ser la ruptura de la relación entre Santiago y Graciela. Pero, como hemos visto, la posición o postura de la voz femenina no está imprimida de una misma "validez", puesto que no se explora al mismo nivel de la voz masculina. De este modo, entendemos y simpatizamos con Santiago porque "habla" extensamente con los lectores. Por otro lado, no es posible, realmente, simpatizar con Graciela, ya que no se le da la oportunidad de exponer su visión del mundo. Si bien el discurso ficticio logra romper la unidad monológica "liberando" diferentes voces sociales, el principio polífonico de Bajtín fracasa hasta cierto punto en la trama ficticia porque no abre un espacio femenino equitativo. Paradójicamente, no se consigue dar a la mujer una voz en la formación de su identidad, como parte de las voces marginadas de los exiliados dentro del discurso cultural dominante que se plantea en la novela.

En un estudio de las voces que surgen en la trama ficticia también es necesario considerar la dimensión socio-cultural que pone de manifiesto los diferentes puntos de vista contradictorios y conflictivos que surgen en el mundo de los personajes. De acuerdo a la escuela bajtiniana, la lengua es considerada como un sistema de signos que se construye socialmente, puesto que las palabras son vistas como signos dinámicos y activos, capaces de adquirir diferentes significados y connotaciones en diferentes situaciones históricas y clases sociales. En *Discourse in the Novel*, Bajtín define el término "heteroglosia" para referirse a la condición básica que gobierna la producción de significado en todo discurso. Este término afirma la manera en que el contexto define el significado de todo lo que articulamos. El discurso, sostiene, es heterógloto en la medida en que pone en juego una multiplicidad de voces sociales y sus expresiones individuales, las cuales se encuentran produciendo constantemente una plenitud de significados que se derivan de las interacciones sociales (Selden, 1989, p. 17). Estas propuestas nos permitirán explicar los diferentes usos del lenguaje y cómo las mismas

formas discursivas entran en una especie de lucha como resultado directo del espacio social en que se articulan, contribuyendo a romper y dividir la comunidad de exiliados.

Un análisis de las voces en la trama ficticia deberá tomar en cuenta, pues, el conjunto de rutinas y reglas que gobiernan la producción y recepción social del lenguaje porque nos ayuda a comprender la relación discursiva que surge entre los personajes. Lo primero que notamos son las dos formas de expresión del lenguaje: el escrito y el oral. En el caso de Santiago, las cartas son el único medio que le permite mantener un contacto con su familia. Es así que el puente que une los dos espacios marginados viene a ser la palabra escrita. Sin embargo, este medio de comunicación, lejos de preservar y mantener el contacto familiar, contribuye precisamente a su ruptura. Por ejemplo, ya en el primer capítulo de la novela, el discurso escrito de Santiago comienza a definir el tipo de relación que se da entre él y su esposa:

> Hace aproximadamente dos meses que no tengo noticias tuyas. No te pregunto qué pasa porque sé lo que pasa. Y lo que no. [...] No sabés lo importante que es una carta para cualquiera de nosotros. Cuando hay recreo y salimos, de inmediato se sabe quiénes recibieron cartas y quiénes no. [...] De modo que no tengo respuesta a ninguna pregunta tuya, sencillamente porque carezco de tus preguntas. Pero yo sí tengo preguntas. No las que vos ya sabés sin necesidad de que te las haga, y que, dicho sea de paso, no me gusta hacerte para no tentarte a que alguna vez (en broma, o lo que sería muchísimo más grave, en serio) me digas: "Ya no." (p. 17)

Graciela, evidentemente, prefiere no hablar de su crisis emocional con su marido y, gradualmente, las cartas a Santiago se hacen menos frecuentes. Éste, que por su parte sospecha ya los cambios que se están produciendo en ella, no quiere preguntarle directamente lo que le pasa por temor a su respuesta. Así, en el marco del exilio interno y externo se origina, desde un principio, una situación comunicativa bastante compleja. El intercambio discursivo que se da entre el preso y su mujer se va a caracterizar por una imposibilidad de poder comunicarse verdaderamente el uno con el otro por medio

de las cartas.

La relación del preso con su esposa se ve afectada por dos aspectos que se relacionan entre sí. Por un lado, la naturaleza represiva militar impide una correspondencia efectiva a través de un control de las cartas que entran y salen del penal. Se da, entonces, una forma particular de interacción escrita que triunfa en una manipulación del discurso escrito, resultado directo de las condiciones del poder político. Pero no sólo se trata de no poder hablar de cuestiones políticas; en el caso de la pareja, se trata de un espacio que no pueden compartir, de una intimidad a la que ellos no tienen derecho en las cartas que se intercambian. En el mundo sicológico de los personajes, esta censura los llega a afectar inclusive de una forma más sutil. El resentimento y el abandono que Graciela siente y no sabe explicar, quizá se pueda comprender mejor si se toma en cuenta que las cartas interceptadas por el "enemigo" no han logrado sino distanciarlos aún más, creando una barrera de silencios y sentimientos no expresados y reprimidos. Con el tiempo, esa falta emocional que originan las palabras vacías intercambiadas por ellos, consigue quebrar el matrimonio.

Esta situación entre Santiago y Graciela remite directamente al fenómeno de la censura política y la autocensura social en la escritura carcelaria. La relación de la pareja se deteriora, pues, no sólo por la distancia física que los separa, sino también por la falta de una verdadera comunicación entre ellos. Partiendo de un análisis sociocrítico, por tanto, para comprender el discurso de los personajes es necesario reconocer que el enunciado se compone tanto de lo que se dice como también de lo que *no se dice*. Dicho de otro modo, hay que tomar en cuenta el hecho de que en la trama ficticia, los enunciados no están solamente constituidos de lo que se dice y de la manera en la que se dice, sino también de silencios. Es decir, se trata del contexto "extra-verbal" de las premisas bajtinianas: lo que también se prefiere no decir o lo que no se puede

pronunciar pero que, sin embargo, forma parte tácitamente del texto (Malcuzynski, 1990, p. 85). Este contexto extra-verbal tiene tres aspectos: 1) el horizonte espacial común entre los hablantes, es decir un espacio compartido; 2) el conocimiento y la comprensión de la situación y 3) la evaluación común, o sea propósitos comunes (p. 85). En el caso de la comunicación entre los esposos, ninguno de estos elementos se cumple, puesto que no comparten ni el espacio físico, ni pueden decir por cartas lo que verdaderamente piensan o sienten y, como consecuencia, dejan de compartir objetivos mutuos, al menos en el caso de Graciela. El discurso ficticio está, sin duda, compuesto de silencios, de intentos fracasados por expresar lo que no es permitido pronunciar. La mudez es, así, un aspecto discursivo que está presente y responde al hecho de que los personajes se encuentran socialmente reprimidos, política y culturalmente.

Por otro lado, existe un aspecto social de carácter moral o ético en la comunicación de los personajes. Graciela, que se siente culpable por la "traición" a su marido, decide pedir consejos a su suegro. Tanto ella como don Rafael resuelven, entonces, no contarle a Santiago lo que realmente está sucediendo porque consideran que noticias semejantes simplemente no se deben dar por carta sino personalmente, en especial a alguien que se encuentra en prisión. Esta decisión, no obstante, afecta también la relación entre don Rafael y su hijo, ya que le es difícil fingir y dar la impresión de que todo anda bien en la familia. Como consecuencia, las cartas a Santiago se hacen cada vez menos frecuentes:

> Santiago se ha quejado a Graciela de que hace tiempo de que no le escribo. Y es cierto. Pero ¿qué decirle? [...]. O sea, que no tengo muchos temas. Ciertos tópicos no pueden lógicamente mencionarse en una carta a un preso, que por añadidura está en la cárcel por subversivo. En cuanto a otros asuntos soy yo quien no quiere mencionarlos. El temario que queda, después de esas dos rebajas, es más bien estúpido. ¿Aceptaría Santiago que le escribiera estupideces? (pp. 50-1)

De este modo, los límites que se imponen y se autoimponen en el marco discursivo entre el exilio interno y externo constituyen un factor determinante en los cambios que experimentan los personajes. Si bien Graciela y don Rafael han dejado de escribirle con frecuencia, afectados por la censura política y porque no quieren contarle lo que realmente está pasando, Santiago, en cambio, busca otras maneras de comunicarse con su familia y decide recurrir a la imaginación y lo simbólico para expresarse.[4]

Por ejemplo, en el capítulo "Intramuros ¿Cómo andan tus fantasmas?", éste le escribe a Graciela así:

> Hoy estuve mirando detenidamente las manchas de la pared. Es una costumbre que me viene de mi infancia. Primero imaginaba rostros, animales, objetos, a partir de esas manchas; luego, fabricaba miedos y hasta pánicos en relación con ellas. De modo que ahora es bueno convertirlas en cosas o caras y no sentir temor. [...] Sin embargo, a veces les agregamos fantasmas de nuestra cosecha ¿no te parece? A propósito, ¿cómo andan tus fantasmas? Dales proteínas, no sea que se debiliten. (p. 32)

Santiago usa metafóricamente las imágenes de la prisión para referirse y hablar con su esposa de otras cosas de su vida. Pero ella no logra entenderlo y hablando con Rolando en el capítulo "Heridos y contusos (Uno o dos paisajes)", le comenta, con un cierto tono de indiferencia hacia su marido, que esta carta le parece "enigmática" (p. 46). De esta manera, podemos concluir que Graciela no "escucha" a Santiago porque no es capaz o no quiere leer entre líneas y la comunicación mutua fracasa. Por el contrario, don Rafael adopta una postura diferente porque hace un esfuerzo por mejorar la relación entre él y su hijo: "Santiago me escribió y está bien. He aprendido a leer sus entrelíneas y por

---

[4]Esta situación nos recuerda los comentarios que hicimos en nuestro segundo capítulo acerca del exilio interno y el estudio de Mabel Moraña sobre el predominio del discurso lírico en la literatura uruguaya durante los años de la dictadura como una manera de combatir la censura que impuso la dictadura.

ellas sé que sigue estando cuerdo" (p. 93). Otro aspecto relevante resulta ser la carta clandestina que Santiago logra enviar a su padre, en la cual le confiesa haber matado a su primo Emilio. Esta carta, que logró burlar la censura carcelaria, permitió un acercamiento entre padre e hijo, puesto que se pudo entablar una comunicación más abierta y efectiva entre ambos. Santiago le pide a su padre una señal, que le diga en una carta si entiende o no entiende lo que le ha contado. Don Rafael después de leer esta carta insólita muchas veces, le contesta que "a duras penas la entiendo" (p. 132).

En un estudio sobre las propuestas bajtinianas sobre lengua y sociedad, Ramón Alvarado señala que todo acto de interacción discursiva está necesariamente ligado y articulado a un género discursivo propio de una típica situación comunicativa (Alvarado, 1993, p. 203). En suma, consideramos necesario y relevante haber incorporarado el método sociocrítico de Bajtín a un estudio de la situación narrativa y las peculiares formas de interacción verbal, escrita y oral, que caracterizan el mundo de la trama ficticia en *Primavera con una esquina rota*. Esto nos ha permitido explicar cómo los diferentes usos del lenguaje en la comunidad del exilio interno y externo contribuyen a romper y/o mantener esta comunidad. En la trama ficticia, las cartas son un medio de comunicación que fracasa en gran medida al desenvolverse en una situación social y cultural específica en torno al fenómeno de la censura y la autocensura que se dió en Uruguay. Las voces sociales que emergen con rasgos propios constituyen, pues, un conjunto de lenguajes que entran a veces en conflicto y que en otras ocasiones negocian por alcanzar una comunicación aceptable.

EL LENGUAJE NO OFICIAL: LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD

En este último apartado de nuestro capítulo nos detendremos a estudiar la oposición entre la cultura oficial y la no oficial en su dimensión socio-lingüística,

principalmente a través del discurso de Beatriz, en el cual se advierten ciertos elementos "carnavalescos". En su presentación del término "carnaval" para referirse a la vitalidad de la producción cultural de la Edad Media, Bajtín señala en sus estudios sobre Rabelais que las festividades populares, llevadas a cabo por las masas, se introducen en el contexto social con rasgos opuestos a la cultura oficial. En este período, por tanto, se advierten dos tipos de cultura: la oficial y la paródica, esta última con formas y valores que aparecen como una especie de antítesis de la primera (Davies, 1990, p. 10). Como señala Selden, "carnavalización" es el término que Bajtín usa para describir una serie de estrategias emancipatorias en ciertos textos y géneros literarios que ofrecen un modelo de inversión y oposición:

> The festivities associated with Carnival are collective and popular; hierarchies are turned on their heads (fools become wise, kings become beggars); opposites are mingled (fact and fantasy, heaven and hell); the sacred is profaned. [...] Everything authoritative, rigid or serious is subverted, loosened and mocked. This essentially popular and libertarian social phenomenon has a formative influence on literature of various periods, but becomes especially dominant in the Renaissance. (Selden, 1989, p. 18)

Para Bajtín, pues, este mundo "al revés", que se impone y legitimiza en la literatura, constituye una transgresión a la tradición cultural y para ello se hace uso de la risa, la parodia y lo grotesco como arma que destruye y subvierte el lenguaje oficial. Las propuestas bajtinianas aclaran de forma significativa la cultura del exilio presentada en la novela de Benedetti. Al igual que el Carnaval de la Europa Medieval, considerado por Bajtín como una "segunda" cultura opuesta a la oficial, los exiliados uruguayos constituyen también, en cierto sentido, una cultura que se encuentra apartada y opuesta a la cultura dominante. A través del lenguaje, como veremos, este grupo marginado romperá sus lazos con la tradición oficial al expresar nuevos valores y una nueva

identidad.

El hecho de vivir entre dos mundos o culturas obliga a los exiliados a buscar y crear un lenguaje que transmita esta realidad. Para ello, los personajes incorporan palabras de la cultura recientemente adquirida, muchas veces tendiendo a contrastarlas con el léxico de su propio idioma. Como ya vimos, la comunicación que se establece entre los personajes del exilio interno y los del exilio externo produce dificultades. Pero existe, de igual modo, otra frustación en el destierro, a saber la imposibilidad de comunicar o de explicarse a veces en el lenguaje local. Como comenta Rolando, a veces resulta un fastidio hablar con la gente local:

> La gente de este bendito y maldito país es realmente piola. A él, a qué negarlo, le gustan estos sonrientes, sobre todo ellas. Pero hay días y noches en que no le gustan tanto. Son los días que echa de menos el sobreentendido. Días y noches en que tiene que explicarlo todo y escucharlo todo. [...] Hay que ver todos los idiomas que caben en un solo idioma [...]. (p. 39)

De igual modo, don Rafael comenta sobre las diferencias lingüísticas entre ambas culturas:

> Ya he empezado a festejar (no a pronunciar, eh) los modismos locales, no sólo los definitivos, sino también los transitorios, como por ejemplo cuando el cuñado de Lydia confiesa que tiene ganas de mover el bigote, y eso quiere decir que aspira a almorzar. (p. 170)

Si bien los personajes se encuentran en un país latinoamericano de habla española, tienen que esforzarse por abrir las fronteras lingüísticas y sociales que separan el allá y el aquí, es decir el pais natal y el país adoptivo. En el diario uso del lenguaje se origina un conflicto lingüístico puesto que el exiliado tiene que escoger qué "idioma" hablar.

Naturalmente, entre ellos hablan usando su propio léxico, pero en la interacción con la nueva sociedad se ven ante la necesidad de incorporar palabras locales, surgiendo

una mezcla entre dos lenguajes. Por ejemplo, en su tierra, don Rafael decía "carajo", pero ahora dice "coño" (p. 68) y dice "vidriera" en lugar de "escaparate" (p. 124). Del mismo modo, una de las diferencias que nota Beatriz es que en su país hay "cabayos" mientras en cambio hay "cabaios" en el país de su exilio (p. 84) y que "fresas" vienen a ser lo mismo que su abuelo llama "frutillas" (p. 173). El lenguaje de los personajes refleja, por ende, un daño cultural en el exilio puesto que tanto la pronunciación como el léxico uruguayo sufre una transformación en el contacto con la otra cultura en un intento por fusionar las dos realidades culturales. Este conjunto de oposiciones lingüísticas entre ambos grupos refleja, de alguna medida, la construcción de nuevos rasgos en la consciencia de los personajes. Ser uruguayo es mantener la diferencia lingüística; al cambiar este hecho se cambia, a su vez, la identidad.

Hasta ahora hemos estudiado el papel de los diversos lenguajes y las voces de los personajes en la trama ficticia excepto el de Beatriz, la hija de Santiago y Graciela. Beatriz es otra víctima de las circunstancias; si bien ha crecido y se encuentra adaptada al nuevo país, la situación inestable que pasa su familia le afecta de forma personal. A menudo, sus comentarios reflejan la falta enorme que le hace Santiago:

> Yo digo que es una lástima que entre los millones de gentes que hay en este país no esté por ejemplo mi papá. [...]
>
> Este país no es el mío pero me gusta bastante. No sé si me gusta más o menos que mi país. Vine muy chiquita y no me acuerdo de cómo era. (pp. 84-5)

> Yo pienso que allá donde está mi papá, a última hora de la tarde debe cundir la tristeza. A mí me gustaría mucho que mi papá pudiera por ejemplo visitar el rascacielos donde trabaja Graciela o sea mi mami. (p. 57)

Su discurso, en primera persona, marca la duda y la confusión que le produce el destierro, puesto que no sabe realmente cuál es su patria, ésta donde vive ahora o el Uruguay, ni tampoco puede comprender muy bien por qué su papá no está con ellos.

Inteligente y receptiva, Beatriz es una especie de "Mafalda", aunque más humana y frágil (Cymerman, p. 57). El lenguaje de la niña resulta clave, dado que, como veremos, establece un modelo discursivo festivo y creativo, al estilo carnavalesco, para enfrentar y explicar el diario vivir en el exilio. En efecto, su discurso ofrece la oportunidad de explorar el exilio desde una perspectiva diferente, desde el mundo inocente de los niños. Todos los personajes adultos, como ya vimos, dan su opinión personal acerca de los acontecimientos políticos y la manera cómo los ha afectado. Por su parte, Beatriz con frecuencia apunta a verdades, de forma humorística y/o irónica, que ninguno de los adultos se atreve a admitir, cuestionando valores políticos y sociales. En su discurso vemos, pues, el mayor contraste entre la consciencia oficial y la no oficial. Del mismo modo que, de acuerdo a Bajtín, la lengua carnavalesca intenta liberar el punto de vista de las convenciones, los clichés, de las verdades establecidas y de lo que es universalmente aceptado (Pollock, 1993, p. 114), el lenguaje de Beatriz lucha por establecer un punto de vista diferente del que prevalece en el mundo de los adultos, formulando un "nuevo orden" de las cosas.

Lo carnavalesco trata, pues, de invertir por medio del humor y la ironía las situaciones en las que todo se encuentra controlado por normas sociales y lingüísticas. En el mundo de los adultos, lleno de preocupaciones, problemas y reglas sociales, los comentarios de Beatriz ayudan a desconstruir las reglas que se imponen a la sociedad, burlándose con frecuencia del discurso oficial. En el capítulo subtitulado "Las estaciones" Beatriz afirma seriamente que:

> Jamás hay que decir viejo sino anciano. Un niño de mi clase dice que su abuela es una vieja de mierda. Yo le enseñé que en todo caso debe decir anciana de mierda. (p. 29)

El discurso de la niña es claramente creativo y su comprensión infantil del mundo representa un arma que rompe la moralidad falsa de las tradiciones y buenas costumbres

de la sociedad. Como vimos en el caso de los capítulos autobiográficos "Exilios", Benedetti también tiende a hacer uso del humor en los momentos difíciles, ofreciendo una perspectiva diferente que se aleja del tono serio en el que inevitablemente se cae con frecuencia, por tratarse de una situación triste. En el capítulo subtitulado "La polución", Beatriz aprende dos palabras nuevas, "imbancable" y "polución", y con la ayuda de un diccionario y los comentarios de otras personas, incorpora ambas palabras a su vocabulario. "Imbancable" no le ocasiona ningún problema, puesto que significa insoportable, algo que entiende muy bien porque su madre a veces la llama así. "Polución", sin embargo, después de averiguar que significa contaminación atmosférica, algo que en esa gran ciudad donde ahora viven es un serio problema, llega a la conclusión que:

> Yo le dije al abuelo que ahora sacaba la cuenta que mi papá tenía entonces una ventaja allá donde está preso porque en ese lugar no hay muchas fábricas y tampoco hay muchos automóviles porque los familiares de los presos políticos son pobres y no tienen automóviles. (p. 142)

Beatriz ve las cosas de modo diferente, en este caso, ve "el lado bueno" de la situación de su padre: mientras ellos respiran la contaminación de las fábricas y los coches, Santiago respira en la prisión un aire mucho menos contaminado. En los dos fragmentos citados, pues, su discurso gracioso e irónico rompe y alivia la tensión de los adultos, mientras que ofrece un perspectiva diferente que se aleja de la manera convencional de ver las cosas.

Beatriz, también, a menudo hace muchas preguntas y trata de comprender lo que significa ser un preso político: ¿está su padre preso por su cultura política? (p. 20), ¿por qué está preso si es tan bueno como afirman todos y quiere tanto a su patria? (p. 103) y ¿por qué dice Graciela que ser un preso político es casi un orgullo? cuando, en su opinión, o es orgullo o es vergüenza, pero nunca "casi" (p. 111). Tanto Graciela, como

Rolando y don Rafael temen a sus preguntas, puesto que apuntan directamente hacia las complejidades de la realidad que viven y, en la mayoría de los casos, ellos no pueden ofrecer una respuesta satisfactoria. Beatriz, por tanto, no sólo repite lo que oye sino que con sus preguntas libera su discurso de las verdades establecidas, tal como lo propone el concepto de lo carnavalesco en Bajtín. Entre las manifestaciones carnavalescas que caracteriza el discurso de Beatriz se encuentra también lo que se puede llamar un tipo de "juego semántico". Es decir, que juega con el significado convencional de las palabras con el fin de cuestionar el discurso oficial. En el capítulo "Beatriz (Una palabra enorme)", la niña analiza el significado de la palabra libertad y el concepto de preso político de forma sarcástica:

> Libertad quiere decir muchas cosas. Por ejemplo si una no está presa, se dice que está en libertad. Pero mi papá está preso y sin embargo está en Libertad, porque así se llama la cárcel donde está hace ya muchos años. [...] Mi papá es un preso pero no porque haya matado o robado o llegado tarde a la escuela. Graciela dice que mi papá está en Libertad por sus ideas. Parece que mi papá era famoso por sus ideas. Yo también a veces tengo ideas, pero todavía no soy famosa. Por eso no estoy en Libertad, o sea que no estoy presa.
>
> Si yo estuviera presa, me gustaría que dos de mis muñecas, la Toti y la Mónica, fueran también presas políticas. Porque a mí me gusta dormirme abrazada por lo menos a la Toti. A la Mónica no tanto, porque es muy gruñona. Yo nunca le pego, sobre todo para darle ese buen ejemplo a Graciela. (pp. 109-10)

El estilo irónico que caracteriza el discurso de Beatriz muestra un juego variado con los significados de las palabras. "Libertad", como mencionábamos en el capítulo II, es el nombre de uno de los penales principales donde se mantuvieron presos políticos durante la época de la dictadura en el Uruguay. En la trama ficticia, la niña explora y cuestiona el significado "enormemente" absurdo de esta palabra con el propósito de comprender la triste situación de su padre. Como consecuencia, el juego semántico que inicia va a

contribuir, sin duda, a la destrucción de roles y valores de la sociedad uruguaya. Cabe notar que Beatriz, pese a las protestas de Graciela, insiste en llamar a su mamá por su nombre e incluso en el fragmento citado invierte el rol de madre-hija al mencionar que nunca le pega a su muñeca porque quiere darle un "buen ejemplo a Graciela". Ella no se siente, pues, inclinada a aceptar las convenciones del mundo de los adultos. Podemos decir que, en otro nivel, su punto de vista representa un examen de consciencia de los exiliados, en un intento por construir una realidad basada en valores sociales y políticos diferentes.

En un estudio sobre la identidad cultural mexicana contemporánea, Lauro Zavala explora el concepto de la "liminalidad" para referirse a la condición paradójica y productiva de estar situado entre dos o más terrenos a la vez. Estos terrenos pueden ser físicos, o bien puede tratarse de diferentes lenguajes, etapas o géneros literarios. La liminalidad cultural, a través de su expresión en el discurso literario, tiende a carnavalizar las tradiciones y las fronteras tradicionales:

> [...] la escritura cómica, irónica y paródica son formas de construcción híbrida que se presta muy bien para expresar condiciones históricas de naturaleza liminal, transicional y paradójica. Todas estas estrategias de escritura expresan la necesidad cultural de nuevos lenguajes aún no creados, precisamente aquellos producidos por las comunidades emergentes. Estas comunidades múltiples, con sus múltiples voces, expresan la necesidad de tomar distancia de la tradición, heredada de sus predecesores y a la vez recordarla, principalmente en una forma irónica. (pp. 147-8)

Los exiliados representan, sin duda, una comunidad liminal que, conscientes de su situación de encontrarse entre dos fronteras, intentan borrar las separaciones jerárquicas entre la cultura oficial y la suya. Como señala Zavala, el humor es un gesto de libertad, mientras la ironía es un acto de destrucción y recreación simultánea, cuestionando la percepción convencional del mundo y el uso del lenguaje (p. 150). En este sentido,

aplicando sus comentarios a nuestro texto, las múltiples formas del humor y demás características del lenguaje de Beatriz en la novela se pueden entender como maneras de cuestionar las estrategias del poder de la lengua oficial, basándose en los juegos del lenguaje que hemos visto. En otras palabras, la diversidad lingüística y cultural del país adoptivo y del país natal le permite a ella mezclar aspectos de ambos mundos, creando un mundo alternativo en el cual libera sentimientos e ideas reprimidas. La parodia y la escritura autoconsciente, añade Zavala, surgen en el momento en que una tradición cultural ha dejado de tener un sentido inmediato y puede ser leída como indicador de las nuevas voces que están estableciendo un nuevo diálogo con esa misma tradición. (p. 153). Del mismo modo, la voz de la niña se burla, ridiculiza y juega con los valores culturales y políticos que, vistos los cambios profundos ocurridos en el exilio interno y externo, han dejado de ser verosímiles para la comunidad exiliada.

Una lectura carnavalesca del discurso de la trama ficticia propone, en definitiva, una desmitificación de los mitos que antes caracterizaban la cultura uruguaya. Recordando el "imaginario social" de Juan Rial que mencionábamos en el capítulo II, la identidad nacional se basaba en una serie de mitos utópicos que habían construido la imagen de "la Suiza de América" de la primera mitad del siglo XX, mitos como el de la "diferencia", que pretendía distanciar este pequeño país del resto de los países latinoamericanos, siempre envueltos en problemas políticos y sociales. Como señala Rial, para el uruguayo, el gran mito era considerarse diferente, más cercano a la norma europea. La historia colectiva absorbió, pues, esta versión oficial, se embebió de estos mitos y creó un universo simbólico que permitió dar una visión de la grandeza de ese "país modelo" (p. 73-7). El imaginario social, como hemos visto, se quebró ante los profundos cambios históricos y, poco a poco, la identificación con Latinoamérica, la pérdida de la europeidad y la desconfianza en la tradición del país llegaron a reemplazar

los mitos del país de Batlle y Ordóñez.

De acuerdo a Jorge Ruffinelli, el fuerte cuestionamiento de la imagen del "Uruguay feliz" dejó sobre los hombros de la literatura una pesada carga que sobrellevar en la búsqueda de nuevos mitos que explicaran la realidad del país (p. 51). La literatura del exilio, por el mismo hecho de haberse encontrado fuera del país, pudo articular las profundas tensiones y contradicciones culturales de la nueva realidad, derrumbando los antiguos mitos, ya obsoletos, acerca de la identidad nacional. Escritores como Mario Benedetti, como hemos visto, anuncian una actitud que colabora a la destrucción del discurso oficial a través de un discurso de carácter polifónico y carnavalesco. Su novela, *Primavera con una esquina rota* muestra, en efecto, una diversidad de voces simultáneas y contradictorias, todas hablando de la historia del país y articulando una visión más realista de lo que se espera del presente y el futuro. El valor del aporte de las propuestas bajtinianas a nuestro trabajo ha sido significativo porque nos ha permitido relacionar el discurso ficticio de la novela con la historia y con las formaciones sociales de una nueva cultura en un período de transición. El discurso de los personajes implica una lucha personal y colectiva que desafía el lenguaje, las normas y las convenciones sociales. La obra de Benedetti constituye, por ende, una respuesta literaria que propone un camino hacia la construcción de nuevas significaciones sociales que parten de la experiencia personal y se extiende a lo colectivo.

V Conclusión

Los acontecimientos políticos que durante el período de 1973 a 1894 transformaron violentamente el Uruguay y el Cono Sur dieron origen a un nuevo tipo de literatura, constituida por la experiencia brutal de la represión, el exilio y el desarraigo. Este pequeño país, que había alcanzado importantes logros democráticos y civiles, no estaba preparado para la persecución que se desató principalmente contra los grupos intelectuales con el propósito de reconstituir la cultura y silenciar la consciencia crítica frente a este proceso. Como planteábamos en el capítulo II, una de las consecuencias directas de esta situación fue el éxodo masivo de muchos uruguayos. Los escritores exiliados debieron, por tanto, enfrentar repentinamente un mundo diferente al que estaban acostumbrados, viéndose forzados a reexaminar y revalorar los mitos de su identidad cultural. Como vimos, la narrativa que surge en el exilio refleja, tanto en las formas expresivas que busca como la función social que adquiere, las condiciones y las exigencias de la realidad en que se sitúa el escritor.

A través de su novela *Primavera con una esquina rota,* Mario Benedetti representa, sin duda, el accionar del escritor latinoamericano comprometido que intenta referirse a la realidad de su país con un tono de denuncia empleado en el contexto de su creación artística. Este doble propósito se refleja en su novela, de forma bastante original, con la incorporación de dos tipos de discurso, el histórico y el ficticio. En los capítulos "Exilios", remitiéndonos a las experiencias verdaderas de los problemas y el diario vivir del autor, elabora la faceta humana y personal de su destierro. Al mismo tiempo, estos capítulos constituyen un testimonio que da cuenta de la represión, marginación y lucha de los exiliados uruguayos. El resto de los capítulos, los cuales hemos llamado la trama ficticia, permite explorar, por su parte, la problemática del exilio interno y externo a través de la historia de una familia uruguaya. Como un remate

que une y resume la narrativa de la experiencia del exilio en la novela, delimitaremos, a manera de conclusión, los rasgos principales que conectan el discurso autobiográfico y el discurso ficticio a partir del enfoque que adoptamos en nuestro trabajo.

La literatura testimonial del Cono Sur, como planteábamos en el capítulo II, se disputó el papel hegemónico ejercido por el discurso dominante del Estado, el cual, por medio de la versión de la historia que impuso a la sociedad, intentó esconder o minimizar la realidad de los hechos. La narrativa que emergió en el exilio se presenta, pues, como un discurso alternativo que, por el hecho de encontrarse al margen de la cultura oficial, luchó por ser escuchado. Reconocer esta tensión entre el discurso autoritario y el discurso marginado de los exiliados exigió, de nuestra parte, establecer una visión diferente de la relación historia-literatura. De este modo, acudimos a una metodología sociocrítica, con el fin de describir y comprender las fuerzas dialécticas que moldean y se desarrollan dentro de la obra literaria. Con esto aceptamos que, de acuerdo a Bajtín, el discurso literario, como parte del discurso verbal, no puede ser entendido como algo autosuficiente o autónomo, en el sentido de una abstracción lingüística desentextualizada de su ámbito social. La función esencial del lenguaje es la comunicación social, más bien que la articulación saussureana de significado. El significado en esencia no significa nada, solamente posee potencialidad, la posibilidad de tener un significado dentro de un suceso concreto y particular histórico (Con Davis y Schleifer, 1991, p. 198-9).

Nuestro trabajo ha pretendido demostrar que *Primavera con una esquina rota* tiene una función social precisa que remite directamente a la realidad y que se vincula a la lucha social de todo un pueblo al dar a conocer su historia. En los capítulos autobiográficos "Exilios" se advierte el propósito de contrarrestar las versiones de la historia que pretendían ocultar lo que realmente estaba sucediendo en la sociedad

uruguaya. Decidimos comenzar con un estudio de estos capítulos, pues, por razones pragmáticas, porque fue a partir de las experiencias que el autor vivió y recogió de otros que se elaboró el resto de la novela. En otras palabras, primero se dió el hecho socio-histórico, del cual el escritor fue participante directo y luego se elaboró la novela en su conjunto, guiada e influenciada por estas circunstancias. A pesar de las diferencias entre el discurso histórico y el discurso ficticio, sobre todo en cuanto a su disposición tipográfica y la distinta elaboración de coordenadas espacio-temporales que mencionábamos en los capítulos III y IV, se logra establecer una red de interrelaciones que muestra más similitudes que diferencias.

En los capítulos autobiográficos, el autor se presenta como un personaje que equipara sus propias experiencias a las de los personajes, todos los cuales aparecen como exiliados por diversas razones. Pero ninguna de sus historias figura como la más importante, dado que todas contribuyen, de hecho, a derrumbar la versión oficial. De este modo, en las diversas anécdotas, el lector pasa del nivel "real" al "ficticio" mediante una uniformidad temática caracterizada por la elaboración, en ambos casos, de los problemas y sentimientos de los exiliados en una atmósfera humana. El autor, así mismo, no figura como el único narrador que da a conocer sus impresiones ante el acontecer y que manipula el discurso de los demás. En efecto, la novela adquiere un efecto polifónico al establecer un conjunto de voces del exilio, elaborándose una identidad colectiva fragmentada. Los episodios y momentos vividos por el autor y los personajes ficticios se siguen separadamente en los diferentes capítulos ya que, como hemos visto, a cada uno de ellos le corresponde temáticamente un número de capítulos diferenciados por un título específico. Pero también, y de forma significativa, los personajes forman unidades más amplias: la pareja, la familia, los amigos y los compatriotas. En la base temática general de la novela se observa, por tanto, tres niveles

de la experiencia del exilio: individual, familiar y colectivo. La ruptura que se da en estos tres niveles se representa en la imagen de la primavera, la cual, como título de la novela, es el símbolo de la pérdida de la identidad y el comienzo de una nueva etapa.

La estructura fragmentada de *Primavera con una esquina rota* permite la elaboración de un espacio independiente para cada personaje, pero se unifica temáticamente, ofreciendo una visión en la cual la historia y la literatura se complementan en la denuncia del exilio. En nuestro trabajo nos hemos propuesto mostrar y comparar el balance que se logra entre los aspectos históricos, literarios e imaginarios de la novela, la cual adopta la forma particular que tiene porque pretende describir y expresar una realidad social específica de acuerdo a los fines políticos y artísticos del autor. No obstante, queda mucho por decir. Consideramos que sólo hemos abierto la puerta a un enfoque que se puede expander en diversas direcciones. Pensamos, por ejemplo, en un estudio más profundo sobre aspectos de *Primavera* que ponen la representación literaria en relación con la ideología y la visión del mundo. En cuanto a nuestros objetivos, creemos haberlos cumplido al haber llegado a una aproximación de la experiencia del exilio, brindando un enfoque que integrara y explicara, aunque de forma breve por límites de espacio, las mediaciones entre el texto y su contexto. Es decir, las variables históricas de conmoción y ruptura de la cultura nacional en las que se originó la obra de Benedetti.

Tal como planteábamos en el capítulo III, los problemas que presenta la novela al intercalar episodios autobiográficos y ficticios se resuelven en gran medida gracias a la participación del lector, que logra dar sentido e identificar las conexiones entre ambos discursos. En efecto, siguiendo las propuestas de la estética de la recepción, el texto está constituído por una pluralidad de posibles interpretaciones puesto que el público tiene la libertad de rechazar, cuestionar o aceptar lo que plantea la novela. Como

lectores y críticos, nuestro pensamiento y posición es siempre histórico y afecta, de diversas maneras, el significado que extraemos de una obra literaria. En 1994, a poco más de veinte años de los dramáticos sucesos de 1973 en Uruguay, ya no leemos de igual forma aquella literatura de "urgencia" porque el sentido histórico lo apreciamos desde una perspectiva diferente, que ha cambiado con el transcurso de los años y con la restauración de la "democracia" en el Cono Sur. En estudios posteriores, habrá que describir y explicar cómo la vuelta a condiciones semejantes a las que precedieron la dictadura y el exilio van a afectar a largo plazo la forma, los temas y la función de la literatura en la reorganización de la cultura nacional y la búsqueda de una nueva identidad en Uruguay. Mientras tanto, la novela de Benedetti queda, de acuerdo a uno de los propósitos de la narrativa testimonial, como una contribución al conocimiento de esta etapa histórica de la diáspora uruguaya para las nuevas generaciones, como un legado y arma contra el olvido.

BIBLIOGRAFIA

Alvarado, Ramón y Zavala, Lauro, eds. Diálogos y fronteras: el pensamiento de Bajtín en el mundo contemporáneo. 1a ed. México D. F.: Nueva Imagen, 1993.

Bajtín, Mijaíl M. Los problemas de la poética de Dostoievski. Trans. Tatiana Bubnova. México D. F. : Fondo de cultura económica, 1988.

Barros-Lémez, Alvaro. "Uruguay: una literatura sin fronteras" en Revista de crítica literaria Latinoamericana, 17 (1983): 195-205.

Benedetti, Mario. Primavera con una esquina rota. 8a ed. México D. F.: Nueva Imagen, 1991.

_____. La cultura, ese blanco móvil. México D. F.: Nueva Imagen, 1989.

_____. Geografías. México D.F.: Arca/Nueva Imagen, 1981.

_____. Con o sin nostalgias. Mexico D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1980.

_____. Pedro y el capitán. Mexico D.F.: Nueva Imagen, 1981.

Beverley, John. Del Lazarillo al sandinismo: estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1987.

Coll, Doreley. "La realidad fragmentada en El color que el infierno me escondiera de Carlos Martínez Moreno." Diss. U of Alberta, 1991.

Córtazar, Julio. "Realidad y literatura" en Texto Crítico. Xalapa, México: Centro de investigaciones lingüístico-literaria de la unviversidad veracruzana 20 (1980): 5-13.

Cymerman, Claude. Trois etudes sur l'exil dans le roman hispano-americain contemporain. Paris: Librairie Espagnole, 1989.

Davies, Ioan. Writers in Prison. Cambridge: Basil Blackwell, 1990.

Davies, Robert Con y Schleifer, Ronald. Criticism and Culture: The Role of Critique in Modern Literary Theory. Harlow: Longman House, 1991.

Donoso, José. El jardín de al lado. Barcelona: Seix Barral, 1981.

Edwards, Robert. "Exile, Self, and Society" en Exile in literature. Ed. María-Inés Lagos-Lope. Cranbury, NJ: Associated UP, 1988.

Epple, Juan Armando. "La literatura chilena del exilio" en Texto Crítico. Xalapa, México: Centro de investigaciones lingüístico-literaria de la universidad veracruzana 7. 22-23 (1981) : 209-37.

Ferreras, Juan Ignacio. Fundamentos de sociología de la literatura. Madrid: Cátedra, 1980.

Galeano, Eduardo. Días y noches de amor y de guerra. Barcelona: Laia, 1a ed., 1978.

Garrido, A., ed. Exilio Nostalgia y creación. Merida: Editorial Venezolana C.A., 1987.

Goldmann, Lucien. Para una sociología de la novela. Trans. Jaime Bellesteros y Gregorio Ortiz. Madrid: Editorial Ayuso, 1975.

Guerra Cunningham, Lucía. "Polivalencias de la confesión en la novela chilena del exilio" en Texto e ideología en la narrativa chilena. Minneapolis: Prisma Institute, 1987: 227-49.

Hohendahl, Peter Uwe. "Sobre el estado de la recepción" en Mayoral, Estética de la recepción 31-37.

Iser, Wolfgang. "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico" en Mayoral, Estética de la recepción 215-43.

Jara, René y Vidal, Hernán., eds. Testimonio y literatura. Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986.

Jauss, Hans Robert. "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura" en Mayoral, Estética de la recepción 59-85.

Jofré, Manuel A. "Literatura chilena de testimonio" en Repression and Liberation in Latin America, Ed. J. Ness. Toronto: Calaca, 1981: 54-65.

Knapp, Bettina L. Exile and the Writer: Exoteric and Esoteric Experiences, a Jugian Approach. Pennsylvania: The Pennsylvania State UP, 1991.

Lichtblau, Myron I., ed. La Emigración y el exilio en la literatura hispánica del siglo veinte. Miami: Ediciones Universal, 1988.

Lisi, Francisco L. "Literatura argentina del exilio: Horacio Vasquez Rial" en Revista

de crítica literaria latinoamericana. 17 (1983): 207- 211.

Malcuzynski, M.-Pierrette. "Mikhail Bakhtin and the Sociocritical Practice" en Discours social / Social Discourse. 3.1- 2, Spring-Summer (1990): 83-97.

Mayoral, José Antonio, ed. Estética de la recepción. Madrid: ARCO/libros, 1987.

Moeller, Hans-Bernhard, ed. Latin America and the Literature of exile: A Comparative View of the 20-th Century European Refugee Writers in the NewWorld. Heidelberg: Carlwinter Universitätsverlag, 1983.

Moraña, Mabel. Memorias de la generación fantasma. Montevideo: Monte Sexto, 1988.

Moyano, Daniel. Libro de navíos y borrascas. Buenos Aires: Legasa, 1983.

Olivera Williams, María Rosa. "La literatura uruguaya del proceso" en Nuevo Texto Crítico 3.5 (1990): 67-85.

Pollock, Mary S. "Bajtín, el feminismo y la cultura de los límites" en Alvarado y Zavala, Diálogos y fronteras: el pensamiento de Bajtín en el mundo contemporáneo 113-131.

Prada, Renato. "De lo testimonial al testimonio, notas para un deslinde del discurso-testimonio" en Jara y Vidal, Testimonio y literatura 7-21.

Prince, Gerald. Dictionary of Narratology. Nebraska: University of Nebraska Press, 1987.

Rial, Juan. "El imaginario social: los mitos políticos y utopías en el Uruguay. Cambios y permanencias durante y después del autoritarismo" en Sosnowski, ed., Represión,Exilio y democracia: la cultura uruguaya, 63-89.

Rosencof, Mauricio. "Literatura de calabozo" en Sosnowski, ed., Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya 127-140.

Rossi, Cristina Peri. "Literatura uruguaya contemporánea: Juan Carlos Onetti y Felisberto Hernández" en Literatura y sociedad, ed. Valentín Toscón y Fernando Soria. Salamanca: San Esteban, 1981: 81-102.

_____. *La nave de los locos*. Barcelona: Seix Barral, 1983.

Rothe, Arnold. "El papel del lector en la crítica alemana contemporánea" en Mayoral, Estética de la recepción 31-37.

Ruffinelli, Jorge. "Uruguay: dictadura y re-democratización, un informe sobre la literatura 1973-1985" en Nuevo texto crítico 3.5 (1990): 37-66.

Selden, Roman. A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory. 2a. ed. Lexington: UP of Kentucky, 1989.

Seidel, M. Exile and the narrative imagination. New Haven: Yale UP, 1986.

Sosnowski, Saul, ed. Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya. Universidad de Maryland. Montevideo: Banda Oriental, 1987.

Strejilevich, Nora. "Literatura testimonial en Chile, Uruguay y Argentina"1970-1990." Diss. U of British Columbia, 1991.

Taborsky, Edwina. "Tiempo dialógico" en Alvarado y Zavala, Diálogos y fronteras 255-281.

Valdés, Hernán. Tejas Verdes. Diario de un campo de concentración en Chile. Barcelona: Editorial Ariel, 1974.

Vidal, Hernán. "Hacia un modelo general de la sensibilidad social literaturizable bajo el facismo" en Facismo y experiencia literaria: reflexiones para una recanización. Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985: 1-63.

Weinstein, Martin. Uruguay: Democracy at the Crossroads. Boulder, Colorado: Westview Press, 1988.

Whitlark, J., y Aycock, W., eds. The literature of emigration and exile. Texas: Texas Tech U Press, 1992.

Zeitz, Eileen M. La crítica, el exilio y el más allá en las novelas de Benedetti. Montevideo: Amesur, 1986.